CÆCILIA

Vereinsorgan des Amerikanischen CÆCILIEN VEREINS.

Monatsschrift für Katholische KIRCHEN MUSIK.

John Singenberger, Redakteur. Nebst einer Musik-Beilage. Fr. Pustet, Verleger.

Vol. VI. New York, den 1. September 1879. No. 9.

"ENTERED AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, N. Y., AND ADMITTED FOR TRANSMISSION THROUGH THE MAILS AT SECOND CLASS RATES."

THE CÆCILIA.

A MONTHLY JOURNAL DEVOTED TO

CATHOLIC CHURCH MUSIC,

IS PUBLISHED BY

FR. PUSTET, 52 Barclay St., New York,

WITH THE APPROBATION OF

His Eminence, Cardinal McCLOSKEY, Archbishop of New York;

Most Revd. JAMES ROOSEVELT BAYLEY, D.D., Archbishop of Baltimore;
Most Revd. J. P. PURCELL, D.D., Archbishop of Cincinnati;
Most Revd. PETER RICHARD KENRICK, D.D., Archbishop of St. Louis;
Most Revd. J. M. HENNI, D.D., Archbishop of Milwaukee;
Most Revd. J. J. LYNCH, D.D., Archbishop of Toronto;
Most Revd. J. J. WILLIAMS, D.D., Archbishop of Boston;
Rt. Rev. L. M. FINKE, D.D., Bishop of Leavenworth;
Rt. Rev. M. HEISS, D.D., Bishop of La Crosse;
Rt. Rev. J. DWENGER, D.D., Bishop of Fort Wayne;
Rt. Rev. S. H. ROSECRANZ, D.D., Bishop of Columbus;
Rt. Rev. R. GILMOUR, D.D., Bishop of Cleveland;
Rt. Rev. IGN. MRAK, D.D., Bishop of Marquette;
Rt. Rev. ST. V. RYAN, D.D., Bishop of Buffalo;
Rt. Rev. THOMAS FOLEY, D.D., Adm. of Chicago;
Rt. Rev. THOMAS L. GRACE, D.D., Bishop of St. Paul;
Rt. Rev. P. J. BALTES, D.D., Bishop of Alton, Ill.;
Rt. Rev. SEIDENBUSCH, D.D., Bishop of St. Cloud;
Rt. Rev. F. X. KRAUTBAUER, D.D., Bishop of Greenbay, Wis.;
Rt. Rev. A. M. TOEBBE, D.D., Bishop of Covington, Ky.;
Rt. Rev. C. H. BORGESS, D.D., Bishop of Detroit, Mich.;
Rt. Rev. HENNESSEY, D.D., Bishop of Dubuque;
Rt. Rev. JAMES GIBBONS, D.D., Bishop of Richmond, Va.;
Rt. Rev. M. CORRIGAN, D.D., Bishop of Newark;
Rt. Rev. TH. HENDRIKEN, D.D., Bishop of Providence;
Rt. Rev. LOUIS DE GOESBRIAND, D.D., Bishop of Burlington;
Rt. Rev. McCLOSKEY, D.D., Bishop of Louisville, Ky.;
Rt. Rev. J. J. CONROY, D.D., Bishop of Albany, N. Y.;
Rt. Rev. J. A. HEALY, D.D., Bishop of Portland, Me.;
Rt. Rev. FRANCIS McNEIRNY, D.D., Bishop of Albany;
Rt. Rev. J. F. SHANAHAN, D.D., Bishop of Harrisburg, Pa.;
Rt. Rev. J. B. SALPOINTE, D.D., Vic. Ap. of Arizona;
Rt. Rev. JOS. P. MACHEBOEUF, D.D., Vic. Ap. of Colorado.
Rt. Rev. J. J. HOGAN, D.D., Bishop of St. Joseph.
Rt. Rev. W. H. ELDER, D.D., Bishop of Natchez, Miss.
Rt. Rev. E. O'CONNELL D.D., Bishop of Marysville, Cal.

SUBSCRIPTION PRICES FOR "CÆCILIA."

PAYABLE IN ADVANCE.

1 Copy for Member of the Society, including the annual dues, free mail, $1.60
1 Copy for Non-Members, ... 1.10
5 Copies for $5.00 and 60 Cents each for Members extra.
10 " " 9.50 " " " " " "
20 " " 18.00 " " " " " "
30 " " 25.00 " " " " " "

1 Copy mailed to England, 5 shillings.
1 Exemplar der „Cäcilia," postfrei nach Deutschland gesandt, kostet 5 Reichsmark.

Rhythmus und Vortrag des liturgischen Chorales.

(Aus Choral und Liturgie.)

(Schluß.)

II. Der Sänger muß sich bei der Ausführung der Jubilationen jederzeit von dem **Sinne des Textes leiten lassen, sich desselben bewußt bleiben, mag die Formel sich noch so lang dehnen und was immer für eine Gestalt haben.**

Dieser Grundsatz ergibt sich naturnothwendig aus der vorstehend gegebenen Auffassung der Jubilationen und beantwortet im Prinzip alle Einwände, die man gegen die Möglichkeit ihrer rezitativen Ausführung vorbringen könnte. Die Textworte, an welche sich längere oder kürzere Notenfiguren anschließen, müssen einen dermaßen geschärften Accent und gehobenen gravitätischen Ausdruck haben, daß alle nachfolgenden Noten mit Leichtigkeit aus ihnen herausfließen und sich verbreiten, wie die Wellen des Ozeans von den aufsteigenden Wasserbergen niedergleiten. Ist der Sänger in dieser Disposition, so kann er selbst oft absetzen, einzelne Formeln wiederholen oder verlängern, ohne dem Text entfremdet zu werden, aus dem ja eben seine wie des Componisten Begeisterung hervorquillt. Auf diese Weise sind die Jubilationen entstanden, in diesem Sinne müssen sie, um ihre Bedeutung nicht zu verlieren, ausgeführt werden. Der Vortrag bleibt bei alledem ein rezitativer; er wird nur aus einem mehr erzählend, belehrend, betrachtend, überhaupt ruhig und einfach fortschreitenden — ein gehobener, schwunghafter, von Pathos getragener, in welchem schärfere Accente, melodischere Klänge, markirtere Cadenzen, mannigfaltigere Pausen und malerischere Uebergänge vorkommen. Uberdies ruft der schmuckvolle Jubilationengesang, weil er zugleich aus der geheimnißvollen Tiefe des Glaubens und der Liebe hervordringt, nicht nur heilige Begeisterung, sondern auch hellere Erkenntniß und lichteres Verständniß des Textes hervor, wie der oratorische Vortrag nicht blos zu belehren und zu erzählen, sondern auch Gefühle zu erwecken und hinzureißen beabsichtigt. Nach allem Dem müssen wir denjenigen, welche, vorgeblich um den Text verständlicher zu machen, die Neumen abkürzen oder entfernen wollen, unumwunden zurufen: "Nescitis quid vultis!" Verständen sie wahrhaft den Text, sie würden die Neumen eher noch verlängern, um ihn tiefer zu erfassen und zu fühlen.

Das vorerwähnte Hauptprinzip einmal anerkannt, ist es von keiner weitern Bedeutung, ob die neumatischen Verzierungen mehr

oder weniger ausgedehnt erscheinen; ihre Stellung ist ihnen angewiesen und nur der Unkundige kann sich an ihnen stoßen. Wenn uns ein altes Choralstück mit recht vielen Noten ohne Text, vor deren wogenden Reihen den Augen schwindeln will, zu Gesicht kommt, so geht uns das Herz auf ob der Fülle von Schwung und Freude, welche der Verfasser in dem betreffenden Texte finden mußte, um in so reichen Jubilationen sich zu ergehen. Wem wollte es da einfallen, zu beschneiden und zu stutzen? Wer wollte der edlen Begeisterung der lobsingenden Seele Schranken setzen? Man sage nicht, es mache sich hier jene Ueberschwänglichkeit und Ungezügeltheit der Form geltend, wie sie uns auf anderm Gebiet im sogenannten Zopf- oder Rococcostyl entgegentritt. Die ausgeartete Renaissance ist Afterkunst und Unnatur, sie hat Ueberfülle an Geschnörkel ohne Einheit und Würde des Gedankens. Nicht zu ihr bilden die Jubilationen im Choralgesang ein Seitenstück, sondern viel eher zu den reichen idealen Verzierungen der gothischen Dome. Diesen ähnlich umkleiden sie in adäquatester Weise die tiefsten inhaltvollsten Gedanken und Geheimnisse. Ja sie können selbst zu einem in sich geordneten systematischen Ganzen anwachsen, zu einer Art musikalischer Sprache sich ausbilden und so die höchste Entwicklung der natürlichen Musik enthüllen, ohne dem Verständniß des Textes Eintrag zu thun oder das Gesetz der Unterordnung zu verletzen, gleichwie die üppigsten Ranken dem Rebstocke, die reichsten Kronäste dem kräftigen Stamme, welchem sie entwachsen, untergeordnet bleiben. Sonach haben, wenn wir in den Choralcompositionen zwischen syllabischen und melodischen Theilen unterscheiden wollen, letztere ihre Formeln, Neumen, Perioden, wie erstere ihre Silben, Worte, Satzglieder und Sätze. Nur existirt der melodische Gesang nicht für sich, sondern ist lediglich die reiche Entfaltung, die üppige Blüthe, das stattliche Geleit des syllabischen oder textuellen Theiles und mit diesem so sehr verwoben, daß, geschähe es nicht der belehrenden Analyse wegen, selbst die Unterscheidung beider unstatthaft wäre. Die oberherrliche Stellung des Textes und textuellen Gesanges wird auch schon durch die Thatsache bestätigt, daß niemals ein Choralgesangstück mit bloßen Modulationen beginnt. Können auch die Organisten und Musiker schon musiziren, ehe der Priester an den Altar kommt, der liturgische Sänger kann nicht jubiliren, bevor er den Grund und Inhalt seines Jubels ausgesprochen hat.

Gehen wir nun von den mehr allgemeinen Normen der Jubilationen zu den, die Ausführung im Einzelnen betreffenden Regeln über.

III. Die Elemente der neumatischen Perioden, d. i. die einzelnen Formeln, müssen im Vortrage **nach Maßgabe ihrer Beschaffenheit aneinander gehalten, von einander unterschieden und unter einander in Verbindung gebracht werden,** gleich den Silben, Worten, Sätzen und Satzgliedern einer Rede.

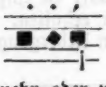
Oben wurde bereits bemerkt, daß die neumatischen Verzierungen sich in manchen Gesangstücken zu einem vollkommen geordneten und wohlgegliederten Ganzen entwickelt haben. Sie haben deßhalb neben dem sogenannten syllabischen Theile einhergehend, auch wie dieser ihre Gesetze des Vortrags. Im syllabischen Gesange ist es der Text, welcher die Stimme führt und modulirt, die Accente, Silben, Wort- und Satzabtheilungen angibt, diese durch natürliche Ruhepunkte und Pausen auseinanderhält und den Regeln der Grammatik und Rhetorik gemäß unter sich verbindet. Aehnlich verhält es sich im melodischen Theile mit den Accenten, Silben, Satzabtheilungen und Sätzen, mit den Pausen und der Verbindung der einzelnen Glieder untereinander zum wohlgeordneten Ganzen; auch seine natürliche Systematik schafft weder die Mensur noch der Takt noch irgend ein conventionelles Gesetz, sondern im Anschlusse an den Text und aus ihm herauswachsend jene vom Schöpfer dem Menschen eingepflanzte musikalische Anlage, die, wie schon öfter angeführt, der alte Tullier "aurium quoddam admirabile iudicium" nennt. Die verschiedenen, den neumatischen Gesangformeln gegebenen Kunstnamen heben die Natürlichkeit ihrer Ausführung nicht auf. Es sind eben Begriffsbezeichnungen, welche den Gegenstand selbst so wenig berühren, als die technischen Benennungen der Grammatik eine Sprache alteriren. Es kommen indeß der leitenden musikalischen Anlage, dem aurium iudicium, bei der Ausführung der melodischen Tonformeln verschiedene äußere Umstände zu Hilfe. Zunächst wird sie erheblich erleichtert durch die theoretische Kenntniß jener Formeln und ihres Charakters; sodann drängt sich bald die Wahrnehmung auf, daß die Formeln meist nur erweiterte Echo's ihrer vorausgehenden Textmelodien sind und sich in demselben Tempo, jedenfalls in derselben Tonart bewegen; endlich verleiht der Choralgesang, wofern er nach den richtigen Prinzipien der natürlichen Musik geübt wird, in kurzer Zeit eine Art von Gewandtheit und Fertigkeit, die allgemach ein instinktives Gefühl des richtigen Vortrages erzeugt.

Was im Einzelnen die Beobachtung der Abtheilungen, Pausen, Uebergänge und Nüancirungen im melodischen Gesange betrifft, so finden hierauf alle, im Allgemeinen über den Rhythmus aufgestellten Regeln in gesteigertem Maße Anwendung. Wir sagen in gesteigertem Maße, weil die bloße Modulation der Stimme ohne Text eine leichtere, ungestörtere, wir möchten fast sagen, idealere Bewegung und Ausdrucksweise zuläßt.*)

IV. Auch in den Jubilationen **haben die Noten keinen bestimmten meßbaren Werth** und dienen nur dazu, **die Modulation der Stimme zu leiten.**

Der Grundsatz: "cantus planus notis incerti valoris constitutus" duldet durchaus keine Ausnahme, so daß auch beim melodischen Gesange von der Note als Zeitmaß des Tones gänzlich abgesehen und dieselbe schlechthin als Führerin der Stimme betrachtet werden muß. Gibt im sogenannten syllabischen Gesang der Text der Note ihren Werth, so daß die Länge und Kürze, Stärke und Schwäche der einzelnen Töne von den Regeln der Grammatik und Rhetorik und vom liturgischen Gebetsgeist bestimmt werden, so wird auch die Bewegung der melodischen Formeln kaum wesentlich anders sich gestalten. Auch der melodische Neumenschmuck ist im Allgemeinen von dem Einfluß des textuellen Theiles und vom liturgischen Gebetscharakter und zwar von diesem in gesteigerter Potenz abhängig; im Einzelnen aber treten an die Stelle der grammatischen Regeln die der natürlichen ungezwungenen Modulation der Stimme, an jene der rhetorischen die einer gesunden musikalischen Tradition, wie sie in den guten Notationen alter Choralbücher Consistenz gewonnen hat und durch unzählige Stellen alter Autoren verbürgt ist. Also auch hier wiederum nur natürliche, im Wesen des Gesanges liegende und durch die Traditionen gerechtfertigte Normen und Regeln.

Liegt es nun gleich außerhalb unserer Absicht, eine Grammatik oder Entwicklungsgeschichte des Chorals in musikalischer Hinsicht zu schreiben, so dürfte es doch nicht unzweckmäßig sein, einige der allgemeinsten Regeln des musikalischen Rhythmus in dem obenerwähnten Sinne anzuschließen und zwar unter Zugrundelegung der angeführten Grundformeln.

a) Die einfache Note, punctum oder virga, so genannt weil in der Neumenschrift bald durch einen Punkt, bald durch einen Strich bezeichnet  entspricht ganz dem Vokal in der Sprache. Ob sie mehr oder weniger accentuirt, mehr oder weniger offen, abgerundet, oder, z. B. bei Uebergängen, geschweift ꝛc. zu singen ist, hängt durchweg von ihrer Stellung ab; ähnlich wie ein und derselbe Vokal je nach seiner Stellung verschieden ausgesprochen wird. Beispiels halber verweisen wir auf die verschiedene Aussprache des Vokals **o** in den Worten debitoribus, templo, homines, nostris, oh, (quam suavis....). Die angemessenste Regel, welche demnach über die Ausführung der Noten im Einzelnen aufgestellt werden kann, ist die, gar keine bestimmte Regel zu geben.

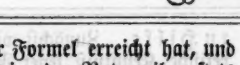
b) Für die Ausführung des Podatus und Scandicus sowie aller aufsteigenden Notenformeln gilt die in einen Vers gefaßte Regel:

"Pes notulis binis sursum vult tendere crescens."

Die Stimme nimmt an Stärke zu und wächst im Aufsteigen, bis

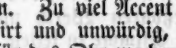
*) "Jubilus dulci modulamine, bene discretis neumis, deponatur." (Inst. Patr.)

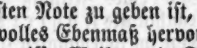
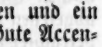
sie den Accent in der obersten Note der Formel erreicht hat, und zwar geschieht dies Anwachsen bei aufsteigenden Notenreihen stets von zwei zu zwei Noten, deren erste jedesmal einen Impuls der Stimme, oder Accent, erhält. Auf diese Weise wird die mälig steigende Stimmkraft aufgespart auf den starken Hauptaccent der obersten Note. Gerade das umgekehrte Gesetz gilt für die Ausführung der dem Podatus und Scandicus entsprechenden Gegenformeln, für

c) den Clivus und Climacus 

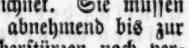
aus deren oberster oder Hauptnote die übrigen gleichsam herauswachsen, oder sanft abfließen. Diese oberste Note muß deßhalb im Verhältniß zur längeren oder kürzeren Reihe der aus ihr hervorgehenden Noten mehr oder weniger scharf accentuirt werden, so daß das Ohr den Eindruck erhält, jene erste Note habe gerade so viel Kraft in sich gehabt, die übrigen hervorzubringen und doch noch die stärkste zu bleiben. Zu viel Accent auf der Hauptnote würde den Gesang affektirt und unwürdig, zu wenig aber ihn schleppend und ermüdend für das Ohr machen. Ueberdies wirken wesentlich die Bewegung und der Charakter des Gesangstückes, sowie die vorhandene Stimmkraft darauf ein, welches Maß von Impuls der obersten Note zu geben ist, um auszureichen und ein natürliches würdevolles Ebenmaß hervorzubringen. Gute Accentuation und eine gewisse Weihe und Salbung im Vortrage vermögen viel Stimmkraft zu ersetzen, nicht aber umgekehrt; über Alles geht indeß die Natürlichkeit, welche dem Vortrage den Charakter frommer Bescheidenheit oder bescheidener Frömmigkeit verleiht.

Was nun noch insbesondere die abhängigen Noten betrifft so ist ihr Gang durch die Hauptnote schon vorgezeichnet. Sie müssen sanft niedergleiten, an Accent und Tonstärke abnehmend bis zur letzten Note herab; sie dürfen sich weder überstürzen, noch verschluckt werden, noch auch in Absätzen niedersteigen, die nur da gerechtfertigt sind, wo neue Kraft geschöpft werden muß; endlich dürfen sie nicht gezogen und gedehnt werden. Vielfach werden hierbei allerdings die Organisten hemmend im Wege stehen, die es durchweg lieben, gerade auf die Schlußnoten recht schwere und volle Accorde zu legen, was die Wirkung des Chorals vollständig aufhebt. Wo es dem Organisten nicht gelingt, sein Spiel dem Wesen des Chorals zu accommodiren, da dürfte freilich nichts Anderes übrig bleiben, als sich von der destructiven Begleitung möglichst zu emanzipiren.

d) Beim Torculus  gelten für die aufsteigende Hälfte die Regeln des Podatus, für die absteigende die des Clivus. Nur dürfen wegen des Zusammenstoßes entgegengesetzter Kräfte die Accente nicht in gleicher Weise wie bei jenen beiden Formeln geschärft werden; der Impuls der Stimme vertheilt sich mehr nach beiden Seiten hin über die einzelnen Noten, so daß alle nahezu dieselbe Accentuation erhalten. Es bildet aus diesem Grunde der Torculus auch den Uebergang vom Clivus und Podatus zu den Formeln des

e) Quilisma  und Pressus 

denen wir in unsern Choralbüchern selten mehr begegnen. Allem Anscheine nach waren sie es vorzüglich, welche die vor Alters zu den Franken als Lehrer gesandten Choralsänger in Verzweiflung setzten, da alle Versuche, ihr Trillern in den „barbarischen Kehlen" hervorzubringen, scheiterten. Das Quilisma ist nämlich offenbar eine Art von Zittern, Schwanken oder Balanciren der Stimme, kurz, eine Art Triller, vom Pressus, welcher sich noch in manchen ältern Ausgaben vorfindet, vermuthlich nur dadurch unterschieden, daß, während sich die trillernden Noten des letzteren auf einer und derselben Linie hart an einander gerückt halten, jene des Quilisma

auch auf verschiedenen Stufen stehen können 

Wir hätten hiermit, soweit es unsere Absicht war, die nöthigsten Grundzüge, nach welchen die Hauptformeln des melodischen Choralgesangs ausgeführt werden müssen, angegeben und unsere, den engen Grenzen des Büchleins entsprechende Ausführungen über den Rhythmus geschlossen. Stellen wir nur noch, um das Gesagte gleichsam in negativer Weise noch einmal zu resumiren, kurz einige Hauptfehler zusammen, die man gegen die erörterten Gesetze zu begehen pflegt.

Man zerstört den Rhythmus und entnaturisirt den Choral,

1) wenn man **allen** Noten einen **gleichen** Werth gibt. Hierdurch wird der Gesang schleppend, langweilig und plump; man hat statt der verständigen Rezitation nur ein schwerfälliges Syllabiren, worüber Text und Melodie gleichmäßig verloren gehen. Denn an die Stelle der liturgischen Sprache treten unverständliche Einzelsilben und gehaltlose Laute, an die Stelle der sinnigen Gregorianischen Melodien unzusammenhängende, mechanisch abgeleierte, geist- und charakterlose Töne. Zur Zeit des großen Kaisers Karl warfen die römischen Sänger den gallischen vor, sie verhackten den Gesang und könnten weder Noten lesen noch Melodien ausdrücken. Dieser Vorwurf trifft auch heute noch die weitaus größte Mehrzahl der Choralsänger, indem das unglückliche System der Gleichschätzung sämmtlicher Noten fast allherrschend geworden ist und auf Seite der Organisten, welche, in die Mensur- und Taktmusik verloren, keine freiere Bewegung zulassen, kräftigste Unterstützung findet.

2) Wenn man den Noten zwar einen ungleichen, aber **bestimmten, proportionirten Werth gibt.**

Der mit Noten von ganz gleichem Werthe ausgeführte Choralgesang besitzt bei aller Schwerfälligkeit und Monotonie doch noch eine gewisse Dezenz und Gravität; aber ihn nach ungleichen und doch gemessenen Noten von proportionirter Dauer singen, heißt geradezu abgeschmackt werden. Dies System macht den heiligen Gesang hüpfend, unstät und frivol, raubt ihm seine Würde und Majestät, mißbraucht die erhabenen gravitätischen Weisen zu elender Possenspielerei. Nichts widerstreitet mehr dem kirchlichen Gesange, als eine solche Musik, die alle Mängel der mensurirten ohne eine einzige ihrer Schönheiten in sich aufgenommen hat. Wenn dieses klägliche System in Frankreich seine Vertreter besitzt, so finden wir dies bei der Leichtfertigkeit des französischen Charakters begreiflich; beklagen aber müssen wir es ernstlich, daß es selbst von reifern deutschen Männern der Sache nach ziemlich deutlich befürwortet werden konnte.

4) Wenn man jedes Wort vom andern durch einen **Taktstrich** trennt oder die Abtheilung überhaupt nach andern als den angegebenen **natürlichen** Gesetzen macht.

Man findet Choralbücher, in denen zur Bezeichnung der Abtheilungen des Textes und der Melodie lediglich entweder nach jedem einzelnen Worte oder ungefähr gleichmäßigen Reihen von Noten Taktstriche angebracht sind. Das Widersinnige einer solchen Verfahrungsweise springt in die Augen, ohne daß wir nöthig hätten, des Weiteren darüber uns auszulassen.

4) Wenn man die Distinktionen des Textes und der Melodie verkennend entweder **zu viele Ruhepunkte** macht oder **zu viele Formeln in einen Stimmzug** (emissio vocis) zusammennimmt, ohne Rücksicht auf die normalen Abtheilungen des grammatischen oder melodischen Satzes.

Von dem vorhin gerügten unterscheidet sich dieser Fehler dadurch, daß dort jede natürliche und traditionelle, nach grammatischen und musikalischen Regeln bestimmte Abtheilung mangelt und bloß Taktstriche wie Verbindungspfähle eines Zaunes regelmäßig wiederkehren, hier aber die musikalischen Formeln und natürlichen Textesabschnittte zwar beachtet sind, jedoch nicht in der rechten dem harmonischen Ganzen entsprechenden Gruppirung.

5) Wenn man in der Uebersetzung der Neumenschrift oder in der Rezitation des Gesanges die Formeln und die Accente **confundirt.**

Hierunter sind endlich alle Fehler begriffen, welche im Einzelnen gegen den guten und richtigen Accent, melodischen wie textuellen, verstoßen und weniger auf falschen Prinzipien, als auf Unkenntniß oder Mangel nöthiger oratorischer Gewandheit beruhen.

Wir sprechen beim Schlusse dieses wichtigsten Abschnittes unserer Abhandlung unbedenklich die Ueberzeugung aus, daß, wenn die in demselben aufgestellten Grundsätze zur Geltung kommen, der Choralgesang unserer Tempel wieder jenem des Alterthums mög-

lichst nahe kommen wird, von welchem der hl. Augustinus so treffend sagt: "Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti." *

Der Palästrina-Styl.

Kritisch beleuchtet von Professor Birkler.

(Fortsetzung.)

Der Palästrina-Styl ist B, erhabener Styl. Das Erhabene ist im kunstwissenschaftlichen Sinn das Walten der Idee über der Erscheinung, oder Freiheit des Inhalts in der sinnlichen Hülle bis zum Punkt des Ueberwiegens über letztere. Angewendet auf das Kunstgebiet der Musik, drückt sich der Begriff des Erhabenen dort ab als das Dasein technischer Freiheit im polyphonen Gesammtmaterial. Diese Definition scheint zunächst im Widerspruch mit dem zu stehen, was im Vorangehenden über den Palästrina-Styl als strenger Styl gesagt worden ist. Letzteren haben wir nämlich bestimmt als solchen, der in einer subjektiven und in einer objektiven Bindung beschlossen bleibt. Hier erscheint diese Gebundenheit plötzlich als „Freiheit," und dies ist auf den ersten Anblick ein Widerspruch. Die Lösung desselben ist indessen sehr einfach, und liegt in Folgendem. Die Bindung, von der wir, den strengen Styl betreffend, zu sprechen hatten, bezog sich auf den Unterschied zwischen Material und Material.

Wir sagten, das contrapunktische Material ist nicht der gesammte denkbare Tonstoff, es ist vielmehr nur ein aliquoter Theil desselben, ein bestimmter Ausschnitt aus dem Ganzen. Dem vollen Ganzen gegenüber bildet aber der Theil jederzeit eine Begrenztheit. Anstatt nun im vollen Ganzen ungeschmälerte Freiheit der Bewegung zu haben, ist der schaffende Genius, weil auf das begränzte Gebiet des Theils gestellt, ebendarum in seinen Bewegungen selbst einer gewissen Begrenztheit anheimgegeben, einer Begrenztheit nach Außen nämlich, sofern ihm andere tonische Raumgebiete strengstens verschlossen bleiben. Aber eine ganz andere Frage ist es, wie sich der künstlerische Genius innerhalb seines eigenen Materials verhalte, wie seine Freiheit im Innern bestellt sei. Zwar haben wir auch nach dieser Seite hin von einer Diktatur der Regel gesprochen, und der Satz von der Nothwendigkeit einer grammatischen Strengheit und Exactheit jeder polyphonen Composition bleibt auch in der That unveränderlich derselbe. Allein wie überall, wo der Geist in irgend einem sinnlichen Stoff seine Manifestation auf höhere methodische Weise durchführt, so hat er auch auf dem Gebiet der idealen Polyphonie nach diesem einen Ziel zu ringen, sich vom Druck der Regel stufenweise zur wohldisciplinirten, kunstvollen Reproduktion, von der Passivität des Schülers zur Freiheit des Meisters zu erheben. Ueber der Nothwendigkeit der Regel steht also die höhere Stufe der Freiheit in der Regel, und das ist ja überhaupt der höhere Standpunkt des wahren Kunstgenius. Anstatt in einem inneren Widerspruch zu liegen, ist es vielmehr ein Fortschritt zu einer höheren Stufe von Idealität, wenn der Contrapunkt vom strengen Styl sich bis zum Styl der Erhabenheit erhebt. Als erhabener Styl realisirt der Contrapunkt nur seine innere künstlerische Freiheit und umgibt, weil diese Freiheit nichts anderes als der zur Herrschaft vorgedrungene Kunstgedanke, das in sich selbst fertige Phantasiegebilde ist, sein technisch gefügtes Außenwerk mit der Weihe siegreich durchdringenden Idee. —

Diese Macht des Geistes, die alles stoffliche in's Reich des Idealen zieht, ist es ja eben gewesen, mit der Palästrina die Kunst der Polyphonie vor dem angedrohten kirchlichen Exil geschützt, und das Band zwischen ihr und der kirchlichen Liturgie unzertrennlich gemacht hat. Die Niederländer-Schule erlag immer noch zu sehr dem Druck der Regel; sie liebte es, Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten zu häufen, die Regeln im engsten Raum, im kleinsten Detail zu verzehnfachen, so daß die Lösung rein blos Sache des kalten Verstandes, der mathematischen Berechnung blieb. Der höchste Impuls der Kunst, Gefühl und Phantasie, mußte dem verständnißmäßigen Calcul den Platz räumen, demgemäß war auch das Product, die Composition selbst, von einzelnen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, nichts weiteres, als das Bild einer unerquicklichen Spielerei und trocknen Künstlichkeit. Von Strengheit konnte man hier sprechen, aber von Erhabenheit nicht. Letztere war nicht da, weil der Gliederbau des musikalischen Körpers von keinem idealen Gehalt geschwellt war. Das Ganze war ein mühsamer Formalismus bis zur technischen Verknöcherung, ohne den Gegensatz von Form und belebendem Inhalt. Im Begriff des Erhabenen aber unterscheiden sich Form und Inhalt als zwei für sich bestehende Momente, jedes in höherer selbstständiger Entwicklung, aber beide wieder zusammengehend zur Einheit eines idealen Kunstganzen. Im Moment der höhern Beseelung aller polyphonen Kunstformen hat nun Palästrina's Genius seine folgenschwere Aufgabe begriffen, und indem er sie im Verlauf seiner Kunstthätigkeit berufsgetreu gelöst hat, grünt ihm der ewige Lorbeer bei der dankbaren Nachwelt, Schöpfer eines ideal inspirirten Styls, d. h. Schöpfer eines erhabenen Styls geworden zu sein. Der Fortschritt vom strengen zum erhabenen Styl geschieht also gerade dadurch, daß der musikalische Gesammtbau von der Stufe eines lediglich nur sich selbst dienenden Formalismus fortschreitet bis zu seiner Auflösung in eine schmiegsame, durchsichtige Umhüllung eines idealen Gehalts. Dem innern Bild seine reine Erscheinung geben, heißt also den strengen Styl durch das Moment des Erhabenen ausrunden. Die Erhabenheit ist überall da, wo der Geist als Macht auftritt, er tritt aber als Macht auf, wenn er die objective Sprödigkeit des Stoffes überwindet, wenn er sich dem Material gleichsetzt, und in dieser errungenen Einheit des Subjectiven und Objectiven eben das reine Spiegelbild der Idee in der Erscheinung ist. Würde die Polyphonie von der Strengheit nicht zur Erhabenheit fortgehen, sondern in jener verharren, so wäre das eine Einseitigkeit, bei der alle Unvollkommenheiten und künstlerische Unfertigkeiten der abstrakten Strengheit sich hervorkehren würden. Die eigenthümlichen Vorzüge des Strengen und ihre wirkungsvolle Entfaltung — sie kommen nur zum Recht, wenn das Strenge unmerklich in's Erhabene überfließt. Ist ersteres allerdings die nothwendige Voraussetzung des letzteren, so findet es in diesem anderseits wieder seine höhere Wahrheit und Verklärung. Ohne lebendige Wechselbeziehung dieser Momente, gibt es aber ein höheres Kunstwerk auf polyphonem Gebiet wenigstens nicht, und unter stillschweigender Voraussetzung, daß von Einem zum Andern dieser Uebergang ein realer sei in der Kunst Palästrina's, haben wir die positiven Seiten des strengen Styls als solchen in der vorstehenden Nummer zu entwickeln versucht.

Der Satz, der Palästrinastyl ist erhabener Styl, ist also gleichbedeutend mit dem Satz, sein Styl ist Einheit des Genius und der äußerlichen Technik. Zu beweisen ist hier im Grund genommen nicht viel, denn daß Palästrina's Kunst auf dieser Stufe von Idealität stehe, ist eine von der Geschichte längst angenommene Wahrheit. Wir können uns diesfalls ganz einfach auf das übereinstimmende Zeugniß der Geschichte berufen. Gilt die Stimme der Geschichte als vollgültiger Beweis näherhin als vollgültiger Auktoritätsbeweis für unsere Frage, so ist dann weiterhin auch der erste Satz bewahrheitet, denn er ist als solcher nichts als die logische Summe des zweiten Satzes. Gleichwohl sind aber aus der Sache selbst noch einzelne Punkte zur näheren Erläuterung und Begründung hier hervorzuheben.

Die Palästrinische Kunstperiode tritt uns, wie schon bemerkt, als die Idealisirung der Niederländer-Epoche entgegen. Von dieser tritt sie das ganze Erbe dessen an, was technische Ausbildung aller möglichen polyphonen Kunstregeln und Kunstformen heißt. Aber sie geht in die Summe dieser Gesetze nicht um dieser selbst willen ein, nicht bloß zu dem Zweck, um Proben von Formgewandtheit und von Bemeisterung aller, auch der verwickeltsten Aufgaben zu geben. Sie will mehr, sie versucht diesen Formen Sinn und Bedeutung zu geben, ihnen Geist einzuhauchen, sie zum Ausdruck des wahrhaft Schönen zu erheben. Das ist der höhere Mittelpunkt, um den die Kunstleistungen der Palästrinaperiode kreisen. Um dieser Aufgabe zu genügen, mußte sich die Polyphonie vor Allem den absoluten Zwang der Regel abthun, unter dem das frühere Niederländer Ideal gar so schnell zu ermatten drohte. Die Regel braucht nicht mit starrer Consequenz, mit unbeugsamem Trotz bis ins kleinste Detail unnachsichtlich durchgeführt zu werden. Wie das Motiv z. B. durch alle figurirenden Stimmen

* Confes. lib. X.

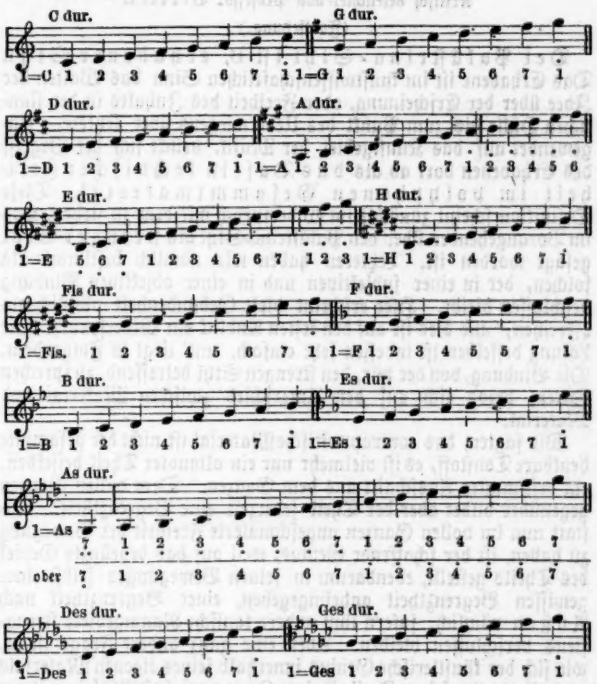
eigensinnig bis zur letzten seiner Noten durchgeführt werden will, so läuft es Gefahr Rauhheiten zu erzeugen, unacustisch zu wirken und das Ohr zu beleidigen. Hier bricht nun die höhere Kunst ab, und knüpft an neue Formen an. Statt also an der Schulregel als solchen kleben zu bleiben, und im verstandesmäßigen Formalismus zu ersticken, erhebt sich der bewußtere Genius über dieses Gestrüppe des Details, und sucht eher die Totalbewegung durch künstlerische Formen in festen Maaßen oder Schranken zu halten. Diese freiere geistvolle Behandlung von Form oder Regel beurkundet sich nun beim Palästrinastyl — wir verstehen natürlich vorläufig immer nur die anerkannt vollendeten Schöpfungen jener Zeit unter den Repräsentationen dieses Styls — einmal schon im sinnigen Ausdruck des gewählten Motivs. Nun sieht Jeder, der nur einige Vertrautheit mit der thematischen Kunst besitzt, von selbst ein, daß das Motiv als ausdrucksvolles über das Ganze der Composition durch sich selbst schon eine gewisse Frische wird wehen lassen, eine Frische, ohne die das Schöne als Lebendiges nie wird gedacht werden können, und die, wo sie ist, immer auch die Existenz des Schönen vorandeuten wird. So erkennen wir schon in der ausdrucksvollen Haltung des Motivs—gleichgültig ob thematisch durchgeführt, oder in der Form des Nacheinander als „rythmischer" Contrapunkt gesetzt—den Sieg höheren künstlerischen Lebens über die todte Oede eines puren Skalengerippes. Hier ist also schon Geist, Anfang von Idealität, sind bereits auch Elemente des Erhabenen vorhanden. Das subjektive Moment des Erhabenen, die freie Beweglichkeit des Geistes im sinnlichen Substret spiegelt sich sodann nicht minder in der freien Macht der Gliederung und Schematisirung des Gesammtmaterials. Hier ist nun die Kunst des Palästrinastyls in der That eine bewunderungswürdige. Einmal realisirt sie sich in dem steten Wechsel zwischen thematischer und rythmischer Construirung der Massen, bald in plötzlichen Absätzen, bald in verdeckten unvermerkten Uebergängen als eben so vielen Beweisen eines freien Schwebens über dem Bann der Form und der Regel. Weiterhin aber zertheilt sich der Stoff in lichtvolle Gruppen mit rythmisch klaren Pulsschlägen. Das Ganze dieser höheren technischen Formirung verläuft sich in den wichtigen Unterschieden des Haupt- und des Nebenmotivs, des Zwischensatzes, der periodischen Wiederkehr, des größeren periodischen Abschlusses, der Zergliederung des Hauptthemas in besondere Nebenzweige, der symetrischen Uebereinanderstellung, der Entgegensetzung, der Wiedervereinigung der getrennten Massen — lauter Schemen, in denen sich die technische „Formbestimmtheit" allseitig auszuprägen oder künstlerisch zu verwirklichen pflegt. In dieser reichhaltigen Gliederung erblicken wir nicht nur einen äußerlichen technischen Formenreichthum, sondern, weil auf die jeweiligen Fluktuationen oder Lebensregungen des künstlerischen Gedankens selbst gegründet, den Reichthum und die Fülle der Idee selbst, die sich im Stoff eben damit als gliedernde Macht offenbart. Jede Subjektivität aber, die in der Organisirung ihres Stoffes sich selbst sieghaft durchsetzt, ist als diese künstlerische Macht im Material Erhabenheit. Diese Erhabenheit in einem wohl organisirten idealen Formenreichthum verleiht der höheren Polyphonie, wie sie im Palästrinastyl ausgebildet erscheint in Verbindung mit der epischen Ruhe ihrer Gesammtstimmungen einen Charakter, den man nicht mit Unrecht den einer plastischen Objektivität genannt hat, wo Alles im hohen erhabenen Gleichgewicht erscheint. Könnten wir in dieser wundervollen Architektonik voll Licht und Klarheit den innewohnenden Geist selbst mit seinen ununterbrochenen idealen Stimmungen in Farben oder im Marmor vor uns hinstellen — leider können wir diesen idealen Schwung der Phantasie nirgends näher definiren oder in Worte einrahmen, er kann nur vom gebildeten Ohr aufgenommen oder von der fühlenden Seele erfaßt werden, gleichwie das Werk der Malerei oder Plastik in seinen Grundtiefen sich erst dem schauenden Auge erschließt — ich sage könnten wir dies, so würde vor uns eine Gestalt stehen, die „mild und freundlich in seliger Erhabenheit über die Niederungen der Wirklichkeit hin leuchtete." In diesem Bilde würden wir also das Werk eines Styls sehen, den Winkelmann so sinnig den der erhabenen Grazie genannt hat. Es ist Grazie, wenn die Hülle leicht und mühelos sich dem unsichtbaren Geist anschmiegt. Leicht und mühelos, ohne die Herbe des Kampfes, ohne das Rauhe des Widerstandes, ohne den Schweiß der Arbeit, schweben in der That diese Formen und Linien der idealen Polyphonie dahin, im stets neuen Wellenschlag eines fluthenden Harmonieenmeeres.

(Fortsetzung folgt.)

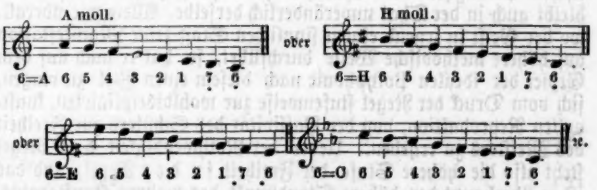
Noten oder Ziffern?

(Fortsetzung.)

Durch die Ziffern 1 2 3 4 5 6 7 werden also nach Chevé's System folgende Tonarten des Klaviers bezeichnet:



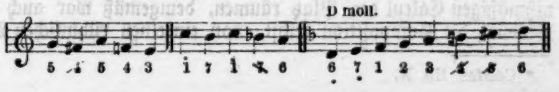
Die Moll-Skale, deren Grundton um eine kleine Terz unter dem Grundtone der Dur-Skale liegt, wird demzufolge dargestellt: 6 5 4 3 2 1 7 6



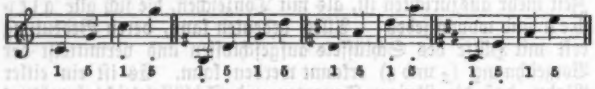
Während also der Notensänger wieder zwölf Moll-Skalen lernen muß, kennt der Zifferist nur Eine Moll-Skale, mit der er aber vollkommen ausreicht.*)

Es bedarf wohl keines Beweises, daß es viel leichter sein muß, dies kurze Alphabet von sieben Ziffern zu erlernen, als die moderne Notenschrift mit ihren fünf Schlüsseln und zwölf verschiedenen Tonarten. In der Notenschrift gibt es für eine und dieselbe Sache mehr als hundert verschiedene Zeichen, während die Ziffernschrift die gleiche Sache auch stets mit dem gleichen Zeichen darstellt. Ist — um ein Beispiel zu setzen — Grundton und Dominante (Quinte) zu singen, so möchte man glauben, es werde für dies Intervall Ein Zeichen genügen, da ja dasselbe immer und überall gleich klingt. Allein in der Notenschrift begegnet uns hundertmal ein verschiedenes Zeichen — nach den verschiedenen

*) Die zufälligen Erhöhungen werden bezeichnet durch einen durch die Ziffer nach aufwärts gehenden, die Erniederungen durch einen nach abwärts gehenden Strich, z. B.:

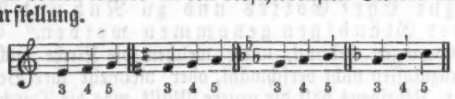


Tonarten, Schlüsseln und Oktaven. Das gleiche Intervall sieht fast jedesmal anders aus.

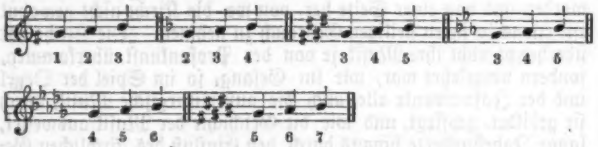


Also in jeder Tonart zwei verschiedene Darstellungen, gibt für zwölf Tonarten 24 verschiedene Darstellungen bei Einem Schlüssel. In den fünf Schlüsseln sind schon (24×5 =) 120 verschiedene Darstellungen. Der Ziffernsänger hingegen sieht dies Intervall jedesmal gleich geschrieben: 1 5 (1 5, 1 5). Frage: Wer wird dann schneller das Intervall lesen und treffen — der Notenschüler, der jedesmal ein anderes Zeichen vor sich hat, oder der Ziffernsänger, der hundertmal das gleiche Zeichen (1, 5) sieht und singt? Die Antwort darauf ist doch eben so klar, wie auf die Frage: Welches Kind lernt früher die zwei Buchstaben *a* und *b* lesen — jenes, das dieselben immer in gleicher Darstellung sieht oder ein anderes Kind, dem man dieselben fast jedesmal in verschiedener Gestalt zeigt, z. B. bald in gothischer, lateinischer, griechischer, arabischer, hebräischer, syrischer u. s. w. Schrift?

Oder nehmen wir ein anderes Beispiel. Die Melodie 3 4 5 kommt in Noten wieder in den verschiedensten Bildern und Lagen zur Darstellung.



Wie soll da der Schüler jedesmal sogleich wissen, daß zwischen der ersten und zweiten Note ein Halbton zu singen ist? Oder sehen wir uns folgendes Beispiel an.



Da sehen sich die Notenköpfe vollkommen gleich, stehen auf gleicher Linie und doch wie verschieden soll der Schüler dieselben singen! Muß ein weniger begabter Schüler bei solchen Schriftzeichen, die alles mögliche bedeuten können, nicht konfus werden — beständig im Unklaren bleiben über die Bedeutung der Tonzeichen. Der Lehrer mag wohl mit vielem Fleiße die Bedeutung und Lage der Be'n und Kreuze erklären, die Schüler bringen es im günstigsten Falle dahin, daß sie dem Gedächtnisse nach wissen, wo das erste, zweite, dritte Kreuz .... steht. Allein, um in der Praxis jedesmal — ohne längeres Nachdenken, wozu man beim Singen nicht Zeit hat — den halben oder ganzen Ton zu singen, wie es eben trifft, dazu gehört viele Uebung. Man behauptet damit nicht, daß es nicht möglich sei, dem Sänger — besonders dem talentirten — alle diese Zeichen theoretisch und praktisch beizubringen. Allein dies gelingt nur mit großem Aufwande von Zeit und Fleiß und diese langwierige Mühe lassen sich die wenigsten Gesanglehrer kosten (können es wohl auch nicht), daher die meisten Sänger blos nach dem Gehöre singen. Wenn der Gesangschüler zugleich ein Instrument spielt, dann geht es freilich bedeutend leichter, weil dort seine Aufmerksamkeit viel gespannter sein muß und der Klang der einzelnen Intervalle sich viel schneller dem Gedächtnisse einprägt.

Daß es sehr schwer ist, mit der gewöhnlichen Notenschrift selbstständige Sänger heranzubilden, wird von allen Gesanglehrern zugegeben. Dieser Schwierigkeit wegen unterlassen es viele Chorregenten Sänger heranzubilden; die Mühe ist ihnen zu groß, der Erfolg zu zweifelhaft. Andere Chorleiter werfen sich dem Gehörsingen in die Arme und studiren mit ihren Sängern Note für Note ein.*)

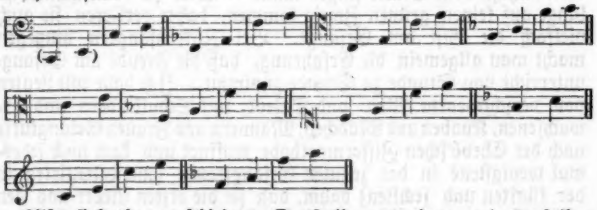
*) Ich kenne Chorregenten, die für eine einzige Messe 60—80 Proben hielten — keine unter 14 Stunde. Mehr als 100 Stunden zum Eindrillen einer einzigen Messe! Mit der gleichen Zahl Gesangstunden bringt man einen begabten Schüler an Hand der Chevé'schen Methode dahin, daß er fast Alles vom Blatte zu singen vermag, Kompositionen der „Alten," wie der „Neuen."

Vernünftigere Gesanglehrer haben — um das Notensystem zu vereinfachen und die Erlernung desselben zu erleichtern — vorgeschlagen, nur zwei Schlüssel (Violin- und Baß-Schlüssel) und nur zwei Tonarten (C und F) anzuwenden. Auf diese Art würde die Notenschrift allerdings bedeutend vereinfacht, allein anderseits vielfach noch unklarer.

Wenn man für Sopran und Alt den gleichen Schlüssel gebraucht und nur zwei Tonarten anwendet, muß man so viele Hilfslinien anwenden, daß am Ende wenig oder nichts gewonnen wird. z. B. für den Alt:

Daher haben andere vorgeschlagen, man soll zwar nur die zwei oben genannten Tonarten anwenden, aber dazu fünf Schlüssel (die drei C-, den F- und G- oder Violin-Schlüssel), um die Hilfslinien möglichst zu vermeiden. Dieses Notensystem war bei den Alten im Gebrauch und gilt noch gegenwärtig in der gewöhnlichen Choralschrift. Den alten Meistern wäre es nicht im Traume eingefallen, zwölf verschiedene Tonarten aufzustellen, je nachdem sie höhern, bald tiefern Grundton nehmen wollten. Sie kannten und schrieben nur ohne Vorzeichnung oder mit einem b.

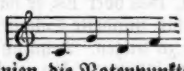
War ein Gesangsstück z. B. ein Motett in C-dur geschrieben, so intonirte der Dirigent A oder H, Des oder Es, je nach Bedürfniß und die Sänger fanden nicht die mindeste Schwierigkeit, das Stück in höherer oder tieferer Lage zu singen. Aehnlich ist es noch im Choral. Ein Tenorist beginnt das solemne "Ite missa" in Es, während es ein Bassist vielleicht in H nimmt; der erstere braucht keine Vorzeichnung von drei Be'n, der letztere bedarf nicht fünf Kreuze als Vorzeichnung, sondern Beide singen es aus C-dur. Warum sollte man dann in der mehrstimmigen Musik ohne die zwölf Tonarten heutzutage nicht mehr ausreichen? Warum sollte man ein in C-dur geschriebenes Stück nicht um eine Terz, Quart höher oder tiefer intoniren und fertig singen können? Gewiß hat die Notenschrift der „Alten" — mit fünf Schlüsseln und nur zwei Tonarten — vor unserem modernen Notensystem (das für Instrumente erfunden und für dieselben ganz passend ist) viel voraus, konvenirt weit mehr der Natur des menschlichen Organs. Allein gegen die Ziffern-Tonschrift kann auch dieses Notensystem nie und nimmer aufkommen, so viel haben die Ziffern an Klarheit, Faßlichkeit und Logik voraus. Im Notensystem der „Alten" erscheint jeder Ton der Skale, jedes Intervall noch immerhin in beiläufig 20 (zwanzig) verschiedenen Gestalten. Zum Beispiel Grundton und Terz, für die das Ziffernsystem nur Eine Darstellung kennt, erscheint so:



Also siebzehn verschiedene Darstellungen einer und derselben Sache! Welch' unnöthige Erschwerung der Gesangskunst! Der Zifferist liest in allen siebzehn Fällen das gleiche Tonbild 1 3 (1 3, 1 3); um wie viel einfacher ist also die Zahlenschrift, wie faßlich für jedes Kind.

Wir gehen noch weiter und behaupten: Angenommen, man könnte in der Notenschrift mit Einem Schlüssel und einer einzigen Tonart ausreichen — was thatsächlich nicht möglich ist, wenn man nicht statt fünf Notenlinien deren eilf anwenden will — so verdient dennoch die Ziffern-Tonschrift in mancher Beziehung den Vorzug vor der Notenschrift, besonders für Anfänger und für die Volksschule überhaupt, weil sie viel bekannter, einfacher und daher leichter zu lesen ist. Die Ziffer sagt dem Schüler auf den ersten Blick, welchen Ton er zu singen hat.

Steht vor ihm eine 5, so weiß er allemal, daß sol (g) zu singen ist; er zweifelt keinen Augenblick. Nicht so der Notenschüler.

Steht vor ihm diese Note so muß er erst berechnen, auf welcher Linie der Notenkopf steht, was für einen Ton er bedeute. Erst durch lange Uebung kommt er zur Geläufigkeit, auf den ersten Blick die Bedeutung der Note zu erkennen — ohne je anzustoßen oder verwirrt zu werden oder zu zweifeln. Ich habe an Klavierschülern beobachtet, daß sie noch nach einem Jahre die Noten wiederholt verwechselten z. B. für c lasen, für d oder g. Ist das schon bei Instrumentenspielern, wo die Aufmerksamkeit doch viel gespannter ist, der Fall — desto mehr bei dem Sänger und zehnmal mehr bei einem größern Kurse von 20, 30, 50 Schülern, wo man nicht jeden einzelnen Sänger zur Aufmerksamkeit anspannen kann. Wollte daher der Lehrer versuchen, etwa die acht ersten Nummern der Singschule von Stahl I. Heft (zu haben bei J. Mayer in Aachen) in Noten — bloß mit Einem Schlüssel und in C-dur — zu übersetzen und eine Abtheilung der Schüler nach dieser Notenvorlage zu unterrichten, während er mit einer andern Abtheilung nach Ziffern vorgeht, so würde er die Erfahrung machen, daß die Ziffernsänger diese acht Nummern wenigstens doppelt so schnell begriffen haben, als die Notenschüler. Der Notensänger muß immer auf zwei Dinge aufmerksam sein: 1) was für einen Ton er zu singen hat. Steht vor ihm  so muß er schnell berechnen, auf welchen Linien die Notenpunkte stehen, was für Töne die Noten anzeigen, ob c, d, g ꝛc.

2) Muß er aufmerksam sein auf richtiges Singen des vorgeschriebenen Tones. — Der Ziffernschüler hingegen braucht nur auf letzteres zu denken: auf richtiges Hervorbringen des angezeigten Tones. Was für ein Ton zu singen ist, das sieht er auf den ersten Blick, ohne alle weitere Aufmerksamkeit, ohne Berechnung, ohne den mindesten Zweifel. Jedes Zeichen der oben angezeigten Melodie (1–5–2–4) ist ihm klar.

Weil der Notenschüler zuerst seine Aufmerksamkeit immer auf das Lesen der Noten richten muß, deßwegen bleibt ihm wenig oder keine Zeit mehr zur richtigen Auffassung des Klanges. Nach fünfzig Gesangstunden haben die Mehrzahl der Notenschüler es noch nicht fertig gebracht, mit Geläufigkeit — auf den ersten Blick — die Noten zu entziffern. Desto weniger haben sie eine Fertigkeit, die bezeichneten Töne richtig und geläufig zu singen, während der Ziffernschüler mit fünfzig Gesangstunden vielleicht schon den ganzen, nothwendigen Kursus durchgemacht hat und eine Menge von Liedern nahezu vom Blatte singen kann. — Weil die Notenschüler so lange auf keinen grünen Zweig kommen, daher verlieren sie auch vielfach die Lust am Gesange. Bei Ziffernsängern hingegen macht man allgemein die Erfahrung, daß die Freude am Gesangunterricht von Stunde zu Stunde zunimmt. Ich habe mit Leuten von verschiedenem Alter und Talent, mit Schulkindern und Erwachsenen, Knaben und Mädchen, Männern und Frauen Gesangkurse nach der Chevé'schen Ziffernmethode eröffnet und kam noch jedesmal wenigstens in der zehnten Gesangstunde (mit talentirten in der fünften und sechsten) dahin, daß sie die ersten Lieder aus den „Singübungen und Lieder für kleine Kinder" (mit diesem Heftchen empfiehlt es sich, den Gesangunterricht zu beginnen) vom Blatte singen konnten. Diese überraschend schnell erlangte Selbstständigkeit hat die Schüler jedesmal mit großer Freude erfüllt und sehr ermuthigt, so daß manche Schüler fast zu jeder freien Minute ihr Ziffernheft hernahmen und daraus sangen. Wahrlich, wenn die Chevé'sche Methode keinen andern Vortheil hätte, wäre und ist schon dies von unschätzbarem Werthe, daß die Schüler Lust und Liebe zum Gesange bekommen und mit Aufmerksamkeit theilnehmen. Diese Freude der Schüler gibt auch dem Lehrer Muth und Kraft, und erleichtert ihm die sonst so schwierige Arbeit bedeutend. — Sind also Ziffern schon an und für sich einfacher und verständlicher, als Notenköpfe auf und zwischen den fünf Linien und verdienten vor letztern den Vorzug, auch wenn nur mit Ein Schlüssel und Eine Tonart zu lernen wäre, so muß desto mehr das Chevé'sche System einer Notenschrift, die mehrere Schlüssel und Tonarten braucht, entschieden vorgezogen werden. Jeder Vernünftige muß einsehen — sagt Fr. Stahl — daß mit Einer Tonleiter von nur sieben an ihrer Gestalt leicht erkennbaren Zeichen, die stets dasselbe bedeuten und stets denselben Namen führen, in kurzer Zeit mehr auszurichten ist, als mit Tonzeichen, die sich alle gleichen und wovon jedes — Alles bedeuten kann, deren Bedeutung erst mit Hülfe des Schlüssels aufgeschlossen und vermittelst der Vorzeichnung (♯ und ♭) erkannt werden kann. Es ist ein eitler Wahn, daß die übrigen Tonarten und Schlüssel leicht bewältigt würden, wenn man erst eine Tonart und einen Schlüssel inne habe. Jede einzelne Tonart muß studirt werden, und wenn die Schwierigkeiten sich auch fortwährend vermindern, so erfordert das Studium der verschiedenen Tonarten und Schlüssel doch seine Zeit. Die Nothwendigkeit, alle Tonarten zu üben ist oft schuld, daß keine einzige gut gelernt wird. Wir wissen aus Erfahrung, daß die theoretischen Auseinandersetzungen (Erklärung der Tonarten, Kreuze, Be's, Schlüssel u. s. w.), welche das Notensystem erfordert, fast eben so viel Zeit wegnehmen, als nöthig ist, um nach Ziffern treffen zu lernen." Und vom theoretischen Wissen bis zum praktischen Können ist dann noch ein weiter Weg. (Forts. folgt.)

Einwürfe.

(Fortsetzung.)

6) „Aber die in unserer Zeit so sehr ausgebildete Musik könnte doch gewiß von der Kirche auch zur Ehre Gottes und zu Nutz und Frommen der Gläubigen genommen werden." Es sind die Bedingungen bekannt, unter welchen die Kirche auch neuere Musik zuzulassen nicht verschmäht, oder vielmehr ihre Benützung duldet. Uebrigens hält die neuere Musik, was die Durchbildung betrifft, einen Vergleich mit der älteren durchaus nicht aus, es ist nur die Zahl und die Art der Instrumente und ihrer Anwendung, wie sie die ältere nicht kennt, und die eben in einer Zeit ausgebildet worden und von einer Seite her, von wo die Kirche nicht gewohnt ist, etwas in ihren heiligen Gebrauch zu nehmen. Die Kirche hat überhaupt nicht ihre Musik je von der Profankunst überkommen, sondern umgekehrt war, wie im Gesang, so im Spiel der Orgel und der Instrumente alle, auch die außerliturgische Musik, durch sie gebildet, gepflegt, und wie die Geschichte der Musik ausweiset, lange Jahrhunderte hinaus durch den Einfluß des kirchlichen Gesanges selbst in heiteren Erzeugnissen mit einer gewissen Würde und Anständigkeit geziert.*) Freilich riß die zunehmende Weltlichkeit dieses Wechselverhältniß auseinander und zerstörte jenen Einfluß; die weltliche Musik wurde frei und bildete sich nun selbst nach ihrer Weise, und wurde, was sie ist. Soll die Kirche auch jetzt noch die entlaufene als die ihrige betrachten, oder ihr vielleicht gar im Heiligthume den Ehrenplatz einräumen, zur Ehre Gottes und zu Nutz und Frommen der Gläubigen? Man hoffe keine besonderen Früchte ihrer Bekehrung! Die neuere Musik ist in ihrem Wesen eine andere als die liturgische und ältere Musik. Sie kann einen gewissen edleren Charakter annehmen, aber sie müßte sich selbst aufgeben, wollte man von ihr erwarten, daß sie durch ihr Wesen nicht mehr an die Welt erinnere; sie kann im besten Falle selbst noch erbauen, nie aber kann sie irgend einen liturgischen Charakter sich aneignen, mit der Liturgie der Kirche in innere Uebereinstimmung treten, eben weil sie nie ganz auf die Grundlage aller kirchlichen, liturgischen Musik, den gregorianischen Gesang, sich stellen kann. Klagt man aber, daß hiedurch die Pflege der Instrumentalmusik Schaden leide, so antworten wir

*) L. Otto Kade, in seinem Werk: Matthaeus le Maistre, Mainz 1862, p. 17 ff. bespricht die Eingangsformel zur Bataglia Taliana des gen. Compositeurs aus dem Jahre 1552: "O Signori e Cavalieri d' ingegn' e farza redite la vittoria de Milano Franz. Sforza," und vergleicht sie mit der Eingangsformel der Compositionen der Passion U. Herrn: „Höret die Leiden unseres Herrn J. Chr. nach dem Ev. u. s. w." und fügt bei: „Es geht daraus hervor, in wie engem Verbande die damaligen musikalischen Kunstformen zur Kirche standen, und wie tief die althergebrachten Gebräuche der Kirche im Volk wurzelten, daß man selbst bei weltlichen Kunstformen auf ganz naturgemäßem Wege am liebsten da wieder anknüpfte, wo der Schwerpunkt des menschlichen Gemüthslebens lag. Wie heut zu Tage gerade ein umgekehrtes Verhältniß stattfindet, indem der musikalische Cultus der Kirche von dem weltlichen Sinne überwuchert wird, so war damals der musikalische Formenchelus der Kirche das Vorbild, das Muster zu weltlichen Kunstformen. Selbst bei scheinbar entgegengesetzten sich widerstrebenden Erscheinungen auf dem musikalischen Kunstgebiete, wird ein tieferer, innerer geheimer Zusammenhang stattgefunden haben, und mit der Zeit nachgewiesen werden können."

kurz: Die Kirche ist nicht berufen, Das zu nähren, wessen sie mit Noth sich zu erwehren trachten muß; das ist die Aufgabe des Theaters und der Concertsäle, nicht des Altars und des Chores.

7) Recht oft wird der Einwurf vernommen: „Diese Art der kirchlichen Musik sei zu ernst. Bei Todtenmessen, in der Advent- und Fastenzeit, da wäre sie noch zum Aushalten; aber Jahr aus, Jahr ein nur denselben Charakter, zu Ostern gerade wie am Charfreitag, das sei für den heiteren und freudigen Gottesdienst der katholischen Kirche gewiß zu viel."— Nicht leicht zeigt sich die Oberflächlichkeit besser, als in solchen und ähnlichen Einwürfen. Wir fragen: Was muß das Bleibende, das Erste in unserer Stimmung sein, mit der wir in die Kirche kommen, und vor dem Allerhöchsten, vor Gott, unserem Vater und Richter stehen? Vielleicht jene vielgepriesene heitere Andacht? Vollziehet sich denn nicht Jahr aus Jahr ein dort am Altare dasselbe furchtbare Opfer, vor dem selbst Engel zitternd stehen, trotz alles Jubels der anzubetenden Geheimnisse? Ist nicht Jahr aus Jahr ein dort das Kreuz aufgerichtet und der Gekreuzigte dort und sein Opferleib und sein vergossenes Blut für die Sünden der Welt? Wir meinen, daß keine Musik besser geeignet sei, das Jedem immer wieder in's Herz zu rufen, als gerade die ältere, kirchliche Musik. Gleichwohl aber fehlt es ihr nicht an den geeigneten Mitteln, auch wahre Festesfreude zu wecken, und nicht an reichster Abwechslung, um die Gläubigen den Unterschied kirchlicher Feier fühlen zu lassen. „Die Kirche trägt beim heiligen Opfer immer das nämliche Opfergewand, aber die größere und geringere Pracht und die Art der Farbe zeigt dem Aufmerksamen genug den Wechsel bei der Feier des Opfers. So trägt auch der kirchliche Gesang täglich einen anderen Charakter. Aber ist vielleicht das kirchliche Musik, die am Ostertage vor der Art, sich zu freuen, uns ganz vergessen machen könnte, daß wir in der Kirche und Bittende vor Gottes Majestät sind? Ist das kirchliche Musik, die nur im Trauergottesdienste uns an den Ernst der Ewigkeit erinnern, und nur in Advent und Fasten uns etwas mehr zur Buße stimmen darf? Die Abwechslung in der wahrhaft kirchlichen Musik liegt nicht im Aufgeben ihres wesentlichen Grundzuges, des hl. Ernstes und der gemessenen Würde, nicht zunächst im größeren Aufwande der äußeren Mittel, sondern darin, daß sie den liturgischen Text des betreffenden Tages behandelt, und nicht, wie das die neuere Musik allgemein thut, um das Wechselnde in demselben gar nicht sich kümmert. „Die Abwechslung liegt ferner in der Behandlung dieses Textes, in der dem Gefühle der Kirche bei Lesung des Textes, an diesem oder jenem Tage entsprechenden Bewegung der Melodie und in der geeigneten Wahl der kirlichen Töne, bei dem polyphonen Gesange überdieß in der reicheren Behandlung jener Melodie und der glänzenderen Entfaltung einer prachtvollen Harmonie." Man vergleiche eine Präfation im ferialen Tone mit jener im solemnen, das Kyrie einer Ferie mit dem des Sonntags oder Festes oder der Osterzeit, und so die übrigen Theile, vergleiche die Messen an einfachen Sonntagen und an Festen höherer Ordnung, wie sie im Graduale enthalten, die Antiphonen und Responsorien und Hymnen, ja bis zum kleinsten Versikel herab, wie sie für die verschiedenen Zeiten das Antiphonarium gibt, vergleiche die für das ganze Kirchenjahr von den großen Meistern des harmonischen Gesanges gearbeiteten Messen und Motetten unter einander, und man wird finden, worin die wahre Abwechslung bestehe, und sich schämen, eine solche Abwechslung zu suchen, wie sie die neuere Musik gibt. Und endlich, worin besteht denn die Abwechslung der neueren Musik? „Man nehme alle Kirchencompositionen aller Meister aller Länder und Zeiten zusammen, die im neueren Style geschrieben sind, und versuche damit nur Ein Kirchenjahr hindurch den kirchlichen Gottesdienst nach dem Charakter des kirchlichen Tages zu besetzen, und es wird nicht gelingen. Die kirchliche Musik hat hingegen diese Abwechslung für jeden kleinsten Theil der Messe und der Vesper des ganzen Jahres und für die übrigen Theile des liturgischen Tages, und zwar nicht bloß im gregorianischen, sondern auch im polyphonen Gesang." *) Im letzteren ist nicht bloß einmal, sondern vielmal das ganze kirchliche Jahr von den größten Meistern mit strenger Festhaltung des treffenden liturgischen Textes durchgearbeitet worden. Auf welcher Seite ist nun die Abwechslung? (Fortsetzung folgt.)

*) Man vergleiche, was hierüber Dr. Proske in seiner Vorrede zur *Musica divina* S. XV. bis XVII. sagt.

August Wilhelm Ambros.

Quellen: Fétis Biographie univ. 2. éd. I,87. Mendel Musikal. Lexicon I,193. Monatshefte für Musikgeschichte. 1877, No. 1. Die eigenen Werke des Verstorbenen.

Der jetzt erschienene vierte Band der „Geschichte der Musik von A. W. Ambros" (Fragment. L., Leuckart) bietet mir die Veranlassung, von diesem leider allzufrüh dahingeschiedenen vorzüglichen Kunst- und Musikhistoriker unserer Zeit ein kurzes Lebensbild zu geben, wobei ich besonders die literarische Thätigkeit des Verstorbenen in's Auge fasse.

August Wilhelm Ambros wurde am 17. November 1816 in Mauth, einige Meilen von Prag gelegen, geboren. Sein Vater bekleidete das Amt eines Postmeisters an diesem Orte. Seine Mutter war die Schwester des berühmten Musikschriftstellers R. Kiesewetter (Musikgesch. II, p. VIII). Im Alter von elf Jahren schickte ihn sein Vater auf das Kleinseitner Gymnasium in Prag. Obwohl der Knabe schon in früher Jugend bedeutende musikalische Anlagen verrieth, vermochte er doch seinen Vater, der ihn für den Staatsdienst ausbilden lassen wollte, nicht zu bewegen, ihm Unterricht in der Musik geben zu lassen. Auch die Mutter war nicht dafür. Sie erwirkte ihm dagegen die Erlaubniß, zu gewissen Stunden die Malerakademie in Prag besuchen zu dürfen. Indeß suchte der strebsame Jünger der Kunst von seinen Mitschülern Unterricht in der Musik zu erhalten, und bei der Aufführung des Don Juan im Jahre 1832, welcher er anwohnte, machten sich seine schlummernden musikalischen Anlagen in dem Grade fühlbar, daß er beschloß, die Musik als seinen eigentlichen Lebensberuf zu betrachten. Er studirte die theoretischen Werke Türk's und Reicha's, machte dann 1839 seinen juristischen Doctor und trat 1840 als Fiscalbeamter in den Staatsdienst ein. Nebenbei setzte er seine musikalischen Studien fort, und der vorzügliche Musikpädagoge und Director des Conservatoriums in Prag, J. F. Kittl, unterstützte ihn hierin in sehr zuvorkommender Weise. Bald darauf schloß er sich dem ein reges musikalisches Leben entwickelnden Freundeskreise Schumann's an und wurde Mitarbeiter an der „Neuen Zeitschrift für Musik." Auch für die „Bohemia" und die Schmidt'sche „Wiener Musikzeitung" arbeitete er. Hatte er bisher auf dem Felde der Composition sich nur in leichteren Arbeiten versucht, so trat er 1847 mit der Ouvertüre zu Tieck's „Genoveva" auf; und als diese günstig aufgenommen wurde, folgte bald die Ouvertüre zu Shakespeare's „Othello."

Das verhängnißvolle Jahr 1848 brachte unserm aufstrebenden Genie eine keineswegs angenehme Gabe. Er wurde zum Staatsanwalt ernannt und mit der Verfolgung der Preßvergehen beauftragt. Nach Einführung der neuen Gerichtsordnung erhielt er 1853 die Stelle eines Oberstaatsanwaltes beim Obergerichtshofe in Prag. Einen Ehrenposten hatte er im Jahre vorher erhalten: die Ernennung zum Mitgliede des Directoriums am Conservatorium in Prag.

Ambros war während dieser Zeit öfters als Componist an die Oeffentlichkeit getreten (Klavierstücke, ein Stabat mater, zwei Messen u. s. w.). 1856 erschien seine interessante und in ihren Resultaten sehr beachtenswerthe Schrift über „Die Grenzen der Musik und Poesie." In dieser geistvollen Arbeit, die angeregt worden war durch Ed. Hanslick's Buch „Vom Musikalisch-Schönen," widerlegt Ambros die materialistische Ansicht Hanslick's, welcher der Musik jeglichen Inhalt absprach und dieselbe für absolutes Formenspiel erklärte. Das Buch brachte ihm viele Gegner, aber auch viele Freunde — unter Anderen: Franz Liszt. Auf Veranlassung des Letzteren nahm Ambros im Sommer 1859 an der Tonkünstlerversammlung in Leipzig Theil und hielt daselbst am 3. Juni einen mit großem Beifall aufgenommenen Vortrag: „Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte." Norddeutschland wurde jetzt die Stätte, wo die Geistesproducte des berühmten Kunstjüngers ihre Verleger fanden: im nächsten Jahre erschienen in Leipzig seine „Culturhistorischen Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart." Als er demnächst aus Breslau den Auftrag erhielt, eine Geschichte der Musik zu schreiben, warf er sich mit rastlosem Eifer auf das Studium der musikalischen Schätze der Wiener Hofbibliothek, der Bibliothek in Venedig u. s. w. Als Resultat dieser Studien erschien 1862 in Breslau der erste Band seiner „Geschichte der Musik." Wie wir aus der Vorrede zum

zweiten Bande ersehen, wurde der erste von der Kritik nicht günstig aufgenommen. Der Verfasser vertheidigt sich dort gegen die ihm gemachten Vorwürfe und sagt: „Was der Leser hier in den Händen hält, ist das Resultat langer und eifriger Arbeit, wiederholter Reisen und eifriger Studien auf deutschen und italienischen Bibliotheken; und es ist im ersten Band wie im zweiten keine Zeile, für die ich nicht einen tüchtigen Gewährsmann vor Augen gehabt hätte." Der zweite Band, welcher 1864 erschien, wurde denn auch bedeutend günstiger aufgenommen.

Durch die großmüthige Unterstützung der k. k. Akademie der Wissenschaften wurde Ambros in den Stand gesetzt, Ende 1865 in Venedig, Bologna, Florenz und Rom eingehende Studien zu machen und viel Material zu sammeln. Im Herbste 1866 reiste er abermals nach Italien: Bologna und Rom galt diesmal sein Besuch. Im folgenden Jahre suchte er die an musikalischen Schätzen so reiche Staatsbibliothek in München auf; 1868 ging er nach Neapel. In diesem Jahre erschien auch der dritte Band der „Musikgeschichte," vor welchem alle Kritiker sich respectvoll verneigten. Es hätte sich auch kaum Jemand gefunden, der den Verfasser wegen des massenhaft aufgespeicherten Materials hätte controliren können.

Um das Ziel, welches er sich gesteckt, möglichst bald zu erreichen, arbeitete Ambros nun mit rastlosem Eifer an der Fertigstellung des vierten Bandes der „Musikgeschichte." Er schreibt in einer Selbstbiographie (Mendel's Lexikon I,196): „Dermalen arbeite ich am vierten Bande, dessen Erscheinen freilich unter drei bis vier Jahren nicht zu erwarten ist; wie es mit dem fünften und letzten gehen wird, steht in Gottes Hand. Ich werde nicht murren, wenn ich mit dem vierten Bande (17. Jahrh.) abschließen muß — von da an ist ohnehin terra cognita. Es handelt sich jetzt darum, mir die Lehrkanzel an der Prager k. k. Universität zu verleihen. Geschieht solches, so bin ich endlich, wo mich Gott von Anfang an haben wollte. Spät, doch hoffentlich nicht zu spät. Ein neues Leben, ein neues Wirken würde für mich beginnen." Es gelang ihm. 1869 wurde er außerordentlicher Professor für Theorie und Geschichte der Musik an der Universität zu Prag.

Im Jahre 1871 verließ er seinen langjährigen Wohnsitz und ging im Winter nach Wien, um dort die kunsthistorischen Studien des Kronprinzen Rudolf zu leiten. Schon 1872 erschienen hier die pikanten und geistvollen „Bunten Blätter," denen er 1874 eine weitere Serie: „Bunte Blätter, Neue Folge" anschloß.

Im Jahre 1876 verfaßte er eine eingehende Arbeit über die Reorganisation der Kirchenmusik in Oesterreich. Bereits längere Zeit hatte er im Verein mit seinem Freunde Wilhelm Westmeyer dieser wichtigen Frage seine Aufmerksamkeit und seine Arbeit zugewandt (IV. Bd. Nachwort). Plötzlich entriß der Tod ihn am 28. Juni 1878 seiner ruhmvollen Thätigkeit. Wenige Tage vor seinem Tode hatte er noch zu seinem Freunde E. Schelle gesagt: „Möchte es mir nur beschieden sein, das Werk, so wie ich es wünsche, zum Abschluß zu bringen. Ich darf wohl hoffen, dann der Kunst wie der Wissenschaft einen Dienst erwiesen zu haben." Indeß die Vorsehung hatte anders beschlossen.

Wir geben im Folgenden ein Verzeichniß seiner literarischen Werke (die Compositionen gehören nicht hierher), soweit sie uns bekannt geworden, nebst einer kurzen Inhaltsangabe.

1856. **Die Grenzen der Musik und Poesie.** Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst. Prag, Mercy. 2. Auflage L., Matthes. 1872. 193 S. — Ed. Hanslick hatte in seiner Schrift „Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst" (Leipzig 1854) folgende Behauptungen aufgestellt: „Gefühle sind nicht Zweck und Inhalt der Musik, weil die Musik durchaus die Mittel nicht besitzt, irgend ein bestimmtes Gefühl darzustellen oder zu erregen; und unbestimmte Gefühle darzustellen, schließt einen Wiederspruch in sich. Folglich hat die Musik weder bestimmte noch unbestimmte Gefühle zu schildern, ihr einziger Inhalt sind tönend bewegte Formen" u. s. w. Den eigentlichen „Zauber" der Musik verlegt H. ins physiologische Gebiet, Rührung ist einfach Nervenreizung u. s. w. Dem gegenüber weist Ambros nach, daß die Musik (S. 185) ihrem Wesen nach einerseits eine architektonische Kunst, eine Kunst symetrisch geordneter, proportionirter, unter sich correspondirender, constructiver Tonglieder — andrerseits eine poetische, der Idee dienende Kunst sei. Jenes bilde die Form, dieses den Inhalt — das formale und ideale Moment. Weiter behandelt er dann die Berührungspunkte der Musik und Poesie, ihre Grenzen u. s. w.

1858. **Das Conservatorium in Prag.** Eine Denkschrift bei Gelegenheit der 50jähr. Jubelfeier der Gründung. Prag, André. gr. 8°. 158 S. — Enthält historische und statistische Nachrichten über dieses Institut.

1859. **Zur Lehre vom Quinten-Verbote.** Eine Studie. L., Matthes. 16°. 60 S. — Behandelt die historische und technische Seite der sogen. Quintenparallelen.

1859. **Die Musik als culturgeschichtl. Moment in der Geschichte.** Vortrag, abgedruckt in dem Buche: Die Tonkünstlerversammlung in Leipzig vom 1—4. Juni. Mittheilung nach authent. Quellen von R. Pohl. L., Kahnt. kl. 8°. — Schildert in geistreicher Weise den Einfluß, welchen die Musik im Laufe der Zeit auf die Culturentwicklung ausgeübt und andrerseits den Einfluß der letzteren auf die Musik.

1860. **Culturhistorische Bilder** aus dem Musikleben der Gegenwart. L., Matthes. gr. 8°. 260 S. 2. Aufl. 1865. — Wir heben aus diesem an genialen Gedanken so überreichen Buche folgende Details hervor: Das ethische und religiöse Moment in Beethoven. C. M. v. Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur. Kirche und Tonkunst. Der Streit um die sogen. Zukunftsmusik. Die Tanzmusik seit hundert Jahren. Maler und Musiker u. s. w.

1862. **Geschichte der Musik.** Erster Band. Breslau, Leuckart. XX, 547 S. — Umfaßt drei Bücher: I. Die Anfänge der Tonkunst. Aeußerungen des Tonsinnes bei den Naturvölkern; die asiatische Musik. — II. Die Musik bei den Völkern der vorhellenischen Cultur. — III. Die Musik bei den Völkern der antikclassischen Cultur.

1864. Desselben Werkes Zweiter Band. XXVIII, 538 S.— Dieser behandelt im I. Buche die Anfänge der europäisch-abendländischen Musik; den Gregorianischen Gesang u. seine Verbreitung; die Zeit der Karolinger, Hucbald, Guido von Arezzo, die Troubadours u. Minstrels, die Minnesinger u. das Volkslied. Im II. Buche den Discantus u. Fauxbourdon; die Mensuralmusik und den eigentlichen Contrapunkt; die erste niederländische Schule, Dufay, Busnois u. s. w.

1868. Desselben Werkes Dritter Band. XV, 591 S.—I. Buch: Die Zeit der Niederländer. Aufgaben und Leistungen der niederländ. Musik. Die Künste der Niederländer. Musiklehre. Die Theoretiker und Lehrer. J. Okeghem und seine Schule; Josquin de Prés; die niederländ. Zeitgenossen Josquin's; die niederländische und niederländ.-französ. Musik von Josquin bis zu Orlando Lasso.—II. Buch: Die Musik in Deutschland u. England.—III. Buch: Die italienische Musik des 15. Jahrh. Die Vorgänger Palästrina's in Rom und im mittleren und südlichen Italien.

1872. **Bunte Blätter.** Skizzen u. Studien für Freunde der Musik und bildenden Kunst. Mit Porträt des Verf. L., Leuckart. 336 S.—Eine Reihe interessanter Aufsätze, in denen viel Schönes und Belehrendes dem Musikliebhaber, wie überhaupt dem Kunstfreunde geboten wird. Aus dem Inhaltsverzeichniß heben wir folgendes hervor: Der Originalstoff zu Weber's Freischütz. Abbé Liszt in Rom. Schwind's und Mendelssohn's Melusine. Zur Erinnerung an Friedrich Overbeck. Von der Holbein-Ausstellung in Dresden u. s. w.

1872. **Robert Franz.** Eine Studie. Ebd. 32 S.—Abdruck des letzten Capitels aus dem vorgenannten Werke.

1874. **Bunte Blätter.** Neue Folge. Ebd. 382 S.— Auch dieser Band bietet wie der vorige in bunter Reihe: Wissenschaftliches u. Feuilletonistisches, Geschichtliches u. Kritisches aus dem Bereiche der Musik und bildenden Kunst. In dieser Arbeit sowohl als auch in der frühern zeigt Ambros sich als Meister des glänzendsten Feuilletonstiles, wie auch als geistreichen u. phantasievollen Gelehrten und Kritiker. Das Buch enthält Dreierlei: I. Musikalisches: z. B. „Musikalische Uebermalungen und Retouchen"; F. Lachner's Requiem; Bachiana; Rubinstein; „allerlei Beethoven'sche Humore," u. s. w. II. Zur bildenden Kunst: Von Wien nach Nürnberg; Orcagna, Holbein u. Kaulbach, „in den Raphaelsälen des Vaticans," u. s. w. III. Aus meiner italienischen Reisemappe: Goethe in Italien und seine Nachfahrer; italienischer Frühling; römische Ostern u. s. w.

1878. Geschichte der Musik. Vierter Band. Fragment. Ebd. X, 487 S.—Enthält folgende Capitel: 1. Palästrina, 2. die Zeit des Palästrinastils, 3. der monodische Stil in Rom, 4. die Musikreform und der Kampf gegen den Contrapunkt, 5. die Zeit des Ueberganges, 6. die Zeit der ersten dramat. Musikwerke, 7. Claudio Monteverde, 8. Theoretiker und Lehrer, 9. die italien. Organisten. Nachwort von E. Schelle.— Dieser Band, welcher in großartiger Weise die Geschichte der mittelalterlichen Musik zum Abschluß bringt und auf die ersten Bildungen einer neuen Zeit hinweist, hat wie das gewöhnlich bei nicht druckfertigen Fragmenten der Fall ist, mancherlei Ungenauigkeiten und Fehler. Theilweise—insoweit sie Schreibfehler waren, oder solche, die der Verf. bei wiederholter Durchsicht sehr wahrscheinlich oder ohne Zweifel selbst beseitigt haben würde—sind sie bei der Herausgabe beseitigt worden: wogegen solche, die mit dem Texte verwachsen waren, stehen bleiben mußten. C. F. Becker, früher Organist in Leipzig, besorgte die ersten 8 Druckbogen, worauf G. Nottebohm in Wien die letzten 22 einer Durchsicht unterzog.

Ambros war in der Kunst ein Universalgenie. Er begann seine Laufbahn als Componist, und obwohl er als solcher günstigen Erfolg errang, verlegte er sich doch immer mehr auf die kritisch-literarische und die geschichtliche Seite der Kunst. In seinen Referaten und kleineren Schriften zeigt er sich einerseits als den geistreichsten, pikantesten Feuilletonisten, andrerseits als einen mit den seltensten Specialkenntnissen ausgestatteten Kunstkritiker. Auf allen Gebieten der Kunst war er bewandert und belesen; dabei besaß er ein staunenerregendes Gedächtniß, so daß er die genialen Gedanken Anderer da, wo er sie gerade für seine Zwecke verwerthbar fand, augenblicklich bei der Hand hatte.

Hat er nun als Componist, Feuilletonist und Kunstkritiker sich einen Namen erworben, so hat er diesem Namen ein unsterbliches Denkmal gesetzt in seiner Musikgeschichte. „Sie wird— so heißt es in den „Monatsheften für Musikgeschichte" 1877, No. 1 — unbestritten das bedeutendste Werk bleiben, was nicht nur Ambros geschaffen und hinterlassen hat, sondern was überhaupt in diesem Fache je geleistet worden ist." Hatte Kiesewetter bereits über den dunkeln Weg, der in das Gebiet der mittelalterlichen Musik führt, einiges Licht verbreitet, so führt Ambros uns auf diesem allerdings sehr rauhen und schmalen Wege, der ohne Mühe nicht zu passiren ist, in eine bisher ungekannte Welt idealer Schönheit, und im Genusse dieser Schönheit wird der Leser hinreichende Entschädigung finden für die Mühe, die er dem zeitweilig sehr trockenen Studium der Theorie der Alten hat zuwenden müssen. Dabei behandelt Ambros die Geschichte der Musik nicht losgerissen von der übrigen Entwicklung, sondern in stetem Zusammenhange mit der Entwicklung der Schwesterkünste und der gesammten Cultur, wobei er stets mit klarem Blick gerade diejenigen Einflüsse hervorzuheben weiß, welche das bestimmende Moment in dem Entwicklungsgange einer Epoche bilden. Desto mehr ist zu bedauern, daß das Werk unvollendet geblieben ist. Doch trösten wir uns mit den oben angeführten Worten des Verfassers: „Ich werde nicht murren, wenn ich mit dem vierten Bande abschließen muß — von da an ist ohnehin terra cognita."

Niederkrüchten. Wilh. Bäumker.

(Literarischer Handweiser 1878. No. 228.)

Berichte der Presse

über die sechste Generalversammlung des A.C.V. in Milwaukee, Wisconsin.

Bericht der Amerika.

(Fortsetzung.)

Das zweite Concert, welches in der St. Franciscuskirche Statt fand, wurde eröffnet mit dem achtstimmigen Motett "Hodie Christus natus est" von Palästrina, gesungen von den vereinigten Chören von Detroit, Chicago und dem der St. Franciscuskirche. Diese in jeder Beziehung großartige und feine Composition gelang sehr gut, wie man den Verhältnissen nach erwarten konnte. Für den Kenner, besonders für denjenigen, welcher sich mit den Alten vertraut gemacht hatte, war es gewiß ein Hochgenuß, diesen Weisen zu lauschen. Sicher war diese Nummer die bedeutendste des ganzen Abends. Eben so sicher ist es aber auch, daß die neueren Meister in ihren großartig angelegten Compositionen besser verstanden werden. Die vielen Mühen und Schwierigkeiten, welche die verschiedenen Chöre bei Einübung des Motetts hatten, wiegen nach meiner Meinung den Erfolg nicht auf, welcher mit der Aufführung erzielt wurde. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß man uns mit derartigen Sachen auf den Cäcilienfesten verschonen möge. Das würde ein trauriger Rückschritt sein. Neben dem großen und vortrefflichen Material, welches uns die Componisten jüngerer Zeit bieten, sollte kein Dirigent es verabsäumen, die Alten zu studiren, und so viel es angeht, auch praktisch aufzuführen, damit die in ihrer Art unübertrefflichen Werke von Meistern wie Palästrina, Orlando di Lasso, Gabrieli, Croce u. s. w. nicht ganz in Vergessenheit gerathen, sondern den Platz in der Kirchen-Musik behaupten, welcher ihnen selbst von Meistern weltlicher Musik, als Mendelssohn, Wagner, Liszt, eingeräumt wird. Ich hatte eine in den modernen Schlüssel übertragene Partitur vor mir, welche mit Vortragszeichen versehen war. Es wurde jedoch wenig auf die letzteren geachtet. Ich will Niemanden deswegen tadeln, weil ich meine, daß bei dem Singen der alten Meister es mehr darauf ankommt, wie ein genialer Dirigent die ersteren auffaßt. Sehen wir die verschiedenen Uebertragungen von Werken der Alten in den modernen Schlüssel, sowie besonders die Vortragsbestimmungen näher an, so wird uns das gleich klar werden. Ich nehme also keinen Anstand zu erklären, daß uns besagtes Motett in durchaus exacter Weise vorgeführt wurde. Das folgende kurze "Justus ut palma" von Haller brachte der St. Franciscus-Chor im Ganzen tadellos zu Gehör. Sehr gefiel mir das weiche und reine Anfingen des "multiplicabitur" von Seiten des Soprans, und ich denke auch, daß in Bezug auf Leichtigkeit der Ausführung ein Componist eigentlich nicht weiter zu gehen braucht. Ich bin freilich einverstanden, daß man einige noch leichtere Sachen hätte aufführen sollen, aber wenn man diesem Grundsatz zu sehr huldigt, verfällt man leicht in's Seichte, und weder der Kunst noch der guten Sache wird ein wesentlicher Dienst geleistet. Der Chor von Detroit trug nun das fünfstimmige Peccata mea von Orlando di Lasso (1520—1594) vor. In kirchlicher und classischer Beziehung war die Nummer für mich eine der besten. Dem Dirigenten sowie dem Chore ist eine gleich schwere Aufgabe gestellt. Die vielfachen, kunstvollen, wenn auch immerhin einfachen Bewegungen der einzelnen Stimmen, erfordern sowohl in technischer als dynamischer Beziehung einen gewissen Grad von Vollendung. Man merkt, daß man mit einem Meister, wie Palästrina, zu thun hat. In diesem Motett liegt ein flehender Bußton, so recht dem Texte angemessen. Besondere Anforderungen werden an den Alto gestellt. Derselbe geht bis D ja G hinunter. Takt 29—30 zeigt reizende Gegenbewegungen. Als besonders gut gesungen habe ich in meiner Partitur verzeichnet, die Takte 21 und 39. Geradezu glänzend und mächtig wirkte das Stück vom Takt 49 an. Die äußerst gelungene Vorführung dieser Nummer mußte dem Kenner der Alten eine große Freude bereiten. Leider ging das nun folgende leichte aber schöne Tui sunt coeli von Hermesdorff, welches der Chor von Kenosha sang, ziemlich in die Brüche. Man konnte wohl hören, daß es sorgfältig geübt war, aber alle Sorgfalt wollte nichts nützen.

Die Detonation war sehr unerquicklich. Ich hätte gewünscht, der Dirigent wäre wie das Wetter dazwischen gefahren. Das Tempo war verschleppt, und je weiter man kam, desto mehr machte sich dieser Fehler bemerklich. Das Justitia war, gelind gesagt, roh, ebenso das Praeparatio. Ich war froh, daß das Ende bald da war. Ich bin jedoch überzeugt, daß zu anderer Zeit auch diese Nummer sehr gut gelungen wäre. Die Sänger waren zu ermüdet und die sonst sehr gut akustische Kirche gedrängt voll und schlecht erleuchtet. Alles schien nachtheilig auf den Gesang zu wirken. Verschiedene schöne Effekte gingen sogar verloren durch die schrillen Dampfpfeifen draußen. Die Seminar-Chöre erfreuten uns jetzt mit der sechsstimmig von Piel componirten Antiphon Ave Regina. Scheinbar fehlt es diesen Chören an feinen Tenorstimmen. Ich muß aber bekennen, daß ich mich wunderte, wie man es fertig gebracht, aus dem rohen Material — man verzeihe mir den Ausdruck — das herauszuschlagen, was geleistet wurde. Das Exora wurde äußerst fein und tadellos gesungen. Gute Schule und tüchtige Direktion vermögen viel! Das Confirma hoc von Greith, gesungen vom Detroiter Chor, ist ein Marmorbau. Beide, Musikkenner und Laien in der Musik, mußten äußerst befriedigt sein. Diesem werden die schönsten Melodien und Volklänge geboten, jenem aber die herrlichsten und kunstvollsten Accordverbindungen. Trotzdem es eine der schwierigsten Nummern war, wurde es mit am besten gesungen und das hätte ich diesen Abend selbst von diesem so trefflichen Chore nicht erwartet. Der St. Franciscus-Chor zeigte in seiner zweiten Nummer "Justorum animae" von Witt eine fortwährend kleine Neigung zur Detonation. Ich lege das dem Chore nicht so zur Last; ging es doch mehr oder weniger der bedrückten Luft wegen, fast allen Chören diesen Abend so. Unter normalen Verhältnissen — das konnte man gut genug hören — mußte dies Justorum ausgezeichnet gehen, und ich nehme deshalb keinen Anstand, dieser Nummer mit dem folgenden De Profundis von Proske für diesen Abend die Palme zuzusprechen. Das erste malitiae verklang allerdings detonirt, das In pace am Schluß wurde aber auch so gegeben, daß es diesen kleinen Mißton tausendmal wieder gut machte, und ich glaube wenn Dr. Witt zugegen gewesen wäre; er hätte sowohl dem Dirigenten als auch den Sängern seine vollste Zufriedenheit ausgedrückt.

Es ist mir unmöglich, in Worten wiederzugeben, was ich in meinem Innern fühlte, bei dem unvergleichlichen Vortrage des De Profundis durch den Detroiter Männer-Chor. Gut, ausgezeichnet war es, daß bei den recitirten Sätzen die Orgel schwieg. Der Erfolg wurde dadurch vollkommen.

Was würde wohl Proske, was Witt gesagt haben, wenn sie den ersten Satz gehört hätten? Man mag mich einen Schwärmer nennen, aber es klang nicht mehr wie Menschenstimmen; wie, ich weiß es selbst nicht. Nie ist meine Seele mehr von Musik ergriffen worden, als bei diesem unübertrefflich fein und Piano angehauchten ersten Mollaccorde. Ich habe schon oft von der magischen Wirkung des Allegrischen Miserere reden hören, welches am Charfreitage von der Sixtinischen Kapelle in Rom gesungen wird, und unwillkürlich mußte ich mich jetzt fragen: kann es vollkommener, rührender, kirchlicher, frommer klingen als dieses De Profundis, welches allein den Namen Proske als Kirchenmusiker unsterblich macht! Welch eine edle gottergebene Ruhe, was

für ein demüthiges Flehen um Erbarmen! „Ja dies De Profundis so schön hören und dann mit Reue im Herzen sterben," das sind die Gedanken eines gläubigen Cäcilianers.

Jeder Satz, jeder Accord und jede Note ist voll heiliger Weihe und Schönheit, und Niemand, ja ich wage es offen zu sagen, selbst der gebildetste Musiker kann sich annähernd einen Begriff machen, wie wundervoll diese Composition vorgetragen wurde und wirkte. Das Stimmenmaterial des Detroiter Männer-Chores ist für die Composition wie geschaffen, besonders der I. Tenor, vor Allem aber der zweite Baß, an welchen die schwierigsten Anforderungen gestellt werden. Der letzte Satz wurde gesungen, wie ein Flehen aus dem Grabe, ohne alle Effekthascherei, so einfach und rührend, daß man unwillkürlich denken mußte: „Ja, das muß Er erhören, der allgütige und allbarmherzige Gott." Recht freute es mich, daß der wackere Chor von Kenosha mit dem kurzen aber innig schönen und äußerst fein angehobenen O sacrum convivium von Nekes die Scharte vom Tui sunt coeli wieder auswetzte. Das recolitur wurde von den Männerstimmen etwas zu barsch angesungen, ebenso klang das Wort ejus etwas trivial. Der Tenor muß sehr hoch hinauf; das beeinträchtigte die Feinheit in etwas. Aber: „Hut ab vor der wirklich schönen Leistung!" Recht gespannt war ich auf das Ave Maria von Liszt, welches der Chor von Chicago sang. Ich hatte es bedeutend besser erwar et. Es war zwar Alles ziemlich rein — unsauber werden diese guten Stimmen kaum singen können, aber wie weit entfernt war die Leistung von dem Prädikate: „mustergiltig." Für den Laien in der Musik mochte die Production vielleicht ein Hochgenuß sein, den Fachmann aber, besonders aber, wenn er das an sich leichte, aber überaus schöne Ave Maria kennt, mußte es ganz kalt lassen, abgesehen noch von der äußerst mangelhaften Aussprache. Es thut mir wirll ich leid, diese Bemerkung machen zu müssen, da dieser Chor und besonders dessen Dirigent nur zu loben sind wegen des wirklich großen Heroismus, daß sie ungeachtet vielleicht vielfacher Anfeindungen das Banner des Cäcilien-Vereines unter allen Chören der großen Stadt Chicago allein hoch halten. Im Interesse des Cäcilien-Vereines und der guten Sache habe ich vorhin Erwähntes gesagt. Im Uebrigen aber „Ehre dem Ehre gebührt!" Gut war es, daß die allerdings obligate Orgelbegleitung ausblieb. Jedenfalls ist's besser, wenn immer die Orgel in schlechtem Zustande ist, dies Ave ohne Begleitung zu singen. Die vereinigten Männer-Chöre der Seminarien von St. Franciscus, Kenosha und Detroit sangen das achtstimmige Haec est dies von Handl (Gallus) 1540 — 1591 in wirklich großartiger Weise. Es brauste wie ein Sturm und rauschte wie ferne Gewässer. Das Exultemus ist wunderschön paraphrasirt. Das Alleluja ist ganz eigenthümlich. Der eine Chor drängt den Andern, als wollten sie sich im Lobe des Allerhöchsten einander überbieten und den Rang ablaufen. Wahrhaft gewaltig wirkte das letzte Alleluja. Mit einem gewissen Gefühle der Genugthuung erfüllte mich der Vortrag des Alma Redemptoris von Palästrina durch den Chicagoer-Chor. Die Intonation war wie immer bei diesem Chore, ganz rein, ebenso die Aussprache und viel besser, wenn auch etwas steif, auch der Vortrag. O, möchte doch in den vielen Cathedralen unseres Landes ein wenigstens in etwa ähnlicher Gesang erschallen. Wem fällt bei dem achtstimmigen Diffusa est gratia von Haller nicht eine gewisse Melodie ein? Macht aber nichts! Der geniale Haller macht durch die schönsten kirchlichen Accordverbindungen Alles wieder gerade, und alle Bedenken müssen schon beim achten Takte schwinden. Da, wo die beiden Chöre zusammentreten, besonders im Labiis tuis ist die Composition ohne Gleichen an großartigstem Schwung und Klarheit. Es kommt Einem vor, als öffnete sich das ganze Himmelsgewölbe und gewährte gleichsam einen Einblick in die colossale Halle des Himmels-Domes. Im allgemeinen scheinen sich die drei Chöre von St. Franciscus, Kenosha und Detroit nicht recht zu verstehen; denn es fehlte mehrfach an genügender Feinheit im Vortrage. Im saeculi 38. und 39. Takt schlug, wenn ich nicht irre, der zweite Chor vollständig „daneben"! Verhängnißvoll konnte das nicht wirken, da hier gerade ein Absatz war, und nun das Alleluja allein vom I. Chore fortgesetzt wurde. Diese fast ausschließlich homophon gehaltene Composition kann nur bei Massen-Chören wirken. Mit am schönsten machte sich im Schluß-Accorde die Figur („Durchgangs-Noten") des Tenors des zweiten Chores.

Zum hl. Segen sangen die Männer-Chöre O sacrum convivium von Croce und Tantum ergo von Witt recht andächtig und schön. Letzteres litt jedoch scheinbar unter der Ermüdung der Sänger. Auffällig war es und ist es gewiß zu tadeln, daß auch jetzt wieder, wie jedesmal, in den Segen hineingespielt wurde und zwar mit ziemlich scharfer Registrirung. Ich meine nach dem Responsorium soll lautlose Ruhe eintreten. Auch der Organist soll vor seinem Gott im Staube knieen, da auch die schönsten Weisen den Akt, welcher jetzt auf dem Altare vor sich geht, nicht mehr verherrlichen können, als tiefe andächtige Stille!

Bedauerlich war es, daß das von den Männer-Chören nach dem Segen mit dem hochwürdigsten Gute gesungene vierstimmige deutsche Lied durch das Hinausgehen der Leute aus der Kirche so arg verdorben wurde. Wo es einmal Sitte ist, daß die Leute während des nach dem hl. Segen gesungenen Liedes sich entfernen, dürfte es gewiß am gerathensten sein, nur einstimmig zu singen.

Leider konnte ich dem Amte am 2. Juli um 7 Uhr in der Kapuziner-Kirche, bei welchem ausschließlich Choral gesungen wurde, nicht beiwohnen. Ich habe das umsomehr bedauert, da ich nachher von competenter Seite hörte, daß die Aufführung in jeder Beziehung eine vorzügliche gewesen sei. Ich muß mich also darauf beschränken, dem Herrn Dirigenten Singenberger und den beiden Seminar-Chören, sowie dem Männer-Chor von Detroit, beiläufig achtzig Sänger, für ihre Leistungen auf dem Gebiete des Chorals specielles Lob und Dank auszusprechen. Wenn ich alles zusammennehme, was an Choral gesungen, und auch das „Wie" erwäge, so muß ich sagen: „dem Choral ist quantitativ und qualitativ mehr als genüge geleistet."

Erinnere ich mich recht, so wollte man nach früheren Festen, besonders nach Baltimore, sich in den Blättern den Anstrich geben, als werde der Choral vom Vereine stiefmütterlich behandelt. Man mochte damals in etwa Recht haben, wenn man in keiner Weise die Schwierigkeiten berücksichtigen wollte, womit man unter damaligen Verhältnissen betreffs des Chorals zu kämpfen hatte. Wer aber jetzt nicht zufrieden ist, dem ist nicht zu helfen, und ich behaupte: „er meint es mit dem Cäcilien-Verein überhaupt nicht ehrlich." Was erstens die Anzahl der Sänger anbetrifft, und auch die Schulung derselben, so ist's wohl außer allem Zweifel, daß keins der deutschen Cäcilien-Feste sich mit dem Milwaukeer messen kann. Achtzig bis hundert geübte Choralisten, das will schon etwas sagen! Zweitens wurden zwei vollständige Choralmessen, die Missa de Requiem und M. de Beata M. V. vollständig aufgeführt, bei diesen und den zwei mehrstimmigen Introitus Graduale, Offertorium und Communio, dann die Sequenz Lauda Sion, Veni creator eine Vesper und endlich das Te Deum. Nur das letzte Amt machte eine Ausnahme insofern, daß das Offertorium vierstimmig war.

Nun wohl, kann man billiger Weise mehr verlangen? Ich meine sogar, das Programm für den Choral war, wie das mehrstimmige überfüllt. Man wurde förmlich erdrückt. Es ist unmöglich, in der kurzen Zeit, so viel schönen Gesang ruhig zu verdauen und zu würdigen und man muß staunen über die große Anigabe, welche die Chöre so glänzend lösten. Für Sänger, sowie Zuhörer war wahrhaftig keine Zeit zum Spazierengehen übrig, Alle schienen aber auch den hohen Ernst des Festes verstanden zu haben und zu würdigen.

Am 2. Juli morgens um 10 Uhr sang der St. Josephs-Chor von Detroit beim Pontifikal-Amte in der Cathedrale die fünfstimmige Missa Ecce quam bonum von L. Hasler († 1612). Diese Messe ist geschrieben für Cantus I und II, Alt, Tenor und Baß. Ich hatte mir zwar vorgenommen, in ähnlicher Weise wie die Witt'sche Messe, auch diese näher zu beleuchten, will mich jedoch allgemeiner und kürzer fassen, da ich aus verschiedenen Gründen nicht glaube, daß sie so viel Anhänger wie jene finden wird. Das Kyrie fängt homophon an, in dichtgedrängten Massen, und lautete schön und voll; nur hätte ich mehr Tenor- und Baßstimmen gewünscht. Einige polyphone Bewegungen abgerechnet, wird es auch so durchgeführt. An der Aufführung wußte ich nichts Wesentliches zu tadeln. Dirigent und Sänger verstanden sich durchaus. Das konnte man auffällig schön bemerken an der allmähligen Steigerung des Taktes M. M. 48—56—60. Diese große, keineswegs steife, sondern geschmeidige Genauigkeit, correkte Einhaltung der Vortragszeichen, sowie die außergewöhnlich gute Disposition des Alto, machten, abgesehen von der Masse der Stimmen, die Messe in meinen Augen zum Glanzpunkte des Festes. Sie ist im Ganzen schwer. Deswegen und wegen der alten Schlüssel wird sie wohl wenig bekannt werden. Wer aber tüchtige Kräfte im Chor hat und sich mal die Mühe geben will, der wird erfahren, das er sich und seinen Sängern eine äußerst lohnende und dankbare Aufgabe gestellt hat. Sehr schön ist und wurde gesungen im Gloria das Jesu Christe. Das Gloria ist schwieriger als das Kyrie, besonders die beiden qui tollis. Ergreifend kam das Miserere nobis zur Geltung. Die metronomischen Bestimmungen sind auch hier, wie im Kyrie, und mehr oder weniger in der ganzen Messe reichlich angegeben, und war es jedesmal eine Freude zu hören, wie genau die Sänger der tüchtigen Direction gehorchten. Eine Perle des kirchlichen Gesanges ist das Credo. Das descendit de coelis wird dreimal gesungen: das erste Mal als Trio des Tenor und der zwei Soprane, dann als Trio des Baß, Tenor und Alt und zuletzt von allen Stimmen, als wenn der Componist erst die Freude und Wonne der himmlischen Heerschaaren, dann die demüthige Verwunderung der Guten auf Erden und zuletzt das Staunen des Weltalls wiedergeben wollte über das Geheimniß: Et incarnatus est . . . . . et homo factus est. Ungemein lieblich war der Tenor im ersten descendit. Besser, feiner und edler konnte der Tondichter nicht vorbereiten auf die geheimnißvollen Worte: "Et incarnatus est." Vollkommener wird es aber auch wohl selten gesungen, als hier. Und endlich dies einfache Et incarnatus est selbst, wie schön, wie andächtig und fromm hörte es sich an; man fühlte es: „Hier ist das Haus Gottes!" Der folgende polyphone dreistimmige Satz crucifixus bis zum Et in Spiritum ist sehr schwierig, wurde aber meisterhaft gesungen. Von da an ist das Credo leichter und hält compacter zusammen. Der Chor sang es voll und fließend zu Ende. Eine günstigere Akustik hätte eine noch glänzendere Wirkung hervorgebracht. Was einfache polyphone Arbeit anbelangt, so gefällt mir der Anfang des Sanctus am besten, und ich meine, gerade wegen dieser Einfachheit und auch Durchsichtigkeit gelang er auch so erhebend schön. Das ganze Benedictus sowie auch das dazu geschriebene Hosanna ist dreistimmig: Cantus, Alt und Tenor. Obwohl es gut gesungen wurde, konnte ich diesem Theil der Messe am wenigsten Geschmack abgewinnen. Ich meine, das Hosanna hätte etwas mehr forcirt werden dürfen. Man kann die Feinheit auch übertreiben, und dann hört es sich schüchtern an. Besser, mit am besten gefiel mir das Agnus Dei. Noch einmal schien sich der Chor zu voller Kraft und Energie emporzuraffen, und wirklich, das Ende war über Alles gut, edel und ausgezeichnet. Obgleich ich wegen der großen Masse des Gehörten so zu sagen übersatt war, so kam doch ein gewisses Gefühl in mir auf: „Schade, daß es aus ist." Das fünfstimmige emitte spiritum von Witt, welches besonders glänzend lautet durch die schönen Passagen der einzelnen Stimmen, wurde in durchaus kunstgerechter Weise gesungen, und mußte besonders die Klarheit der Stimmen nach so vielen Mühen auffallen. Es war unbestreitbar eine der schönsten Leistungen des Chores. Die vereinigten Männerchöre sangen nun in erhebender Weise Sacris solemniis von Witt, eine ungemein ernste und würdevolle Composition, und Tantum ergo von Aiblinger (1779—1867) zum Segen mit dem hochwürdigsten Gute. Endlich zum Schluß führte der Gesammt-Choral Chor das Te Deum auf. Ich bin gewiß, Niemand, auch kein einziger Gegner des aschgrauen Chorales, verließ unbefriedigt die Cathedrale. Wie mächtig, gewaltig, großartig das war! Ich hätte mit keinem, auch nicht dem besten mehrstimmigen Te Deum tauschen mögen. Es zieht Einem durch Mark und Bein, wenn man den altehrwürdigen Choral von so vielen kräftigen Männerstimmen in so wahrhaft kirchlicher Weise erklingen hört, und nochmals mußte ich mir am Ende sagen: „Trotz aller wunderbaren Schönheit des Figural-

Gesanges steht doch der Choral, was Kirchlichkeit anbetrifft, obenan; er ist und bleibt der Kirche eigenes Kind!"

Nun zum Schluß, Herrn Singenberger, dem allverehrten Präsidenten des Vereins und Hauptleiter des Festes, herzlichen Dank, ebenso den Herren Dirigenten Andries von Detroit, Lindenberger und Mickler von Milwaukee, Allen von Chicago, Remmers von Kenosha, nicht minder aber den betreffenden Chören. Speziell verdient noch erwähnt zu werden das große Opfer, welches die Leute von Detroit brachten, indem sie die weite Reise machten. Eine ähnliche Anerkennung verdienen auch die Sänger von Chicago und Kenosha. Die Gesammt-Chöre, Männerchöre und Choralgesänge wurden von Herrn Singenberger, die Einzel-Chöre von den betreffenden Herren Dirigenten geleitet. Letzteres war für Herrn Singenberger eine große Erleichterung, für die anderen Herren Dirigenten jedenfalls aber eine ausgezeichnete Schule. Für die Zukunft ist ein ähnliches Verfahren zu empfehlen.

Nun wolle Gott dem Werke, welches nur zu seiner Ehre unternommen ist, Seinen reichsten Segen bescheeren, denn:

„An Gottes Segen ist Alles gelegen." W.

(Fortsetzung folgt.)

[*From the New York Freeman's Journal.*]

THE AMERICAN ST. CECILIA-SOCIETY AT ITS CRADLE.

(CONCLUDED.)

The second concert took place at 8 P. M., at the new and beautiful Church of St. Francis of Assisi, in care of the Capuchin Fathers. Thirteen compositions made up the programme, illustrative of the three styles of Ecclesiastical Chant, viz.: The Monophonic or Gregorian; the Polyphonic, or Palestrina school, and the harmonized of our own time, manifesting the same spirit, though in diverse forms. No composition has a claim to be performed in our churches unless it has passed the scrutiny of a college of referees of the Society. Its requirements must be strictly in accordance with the sacred liturgy of the Church, and of a high order of ecclesiastical art.

The programme was as follows:

1. *Hodie Christus natus est,* for eight mixed voices, by G. P. Palestrina (1514—1594).
2. *Justus ut palma, Offert. in festo doctoris,* by Rev. M. Haller.
3. *Alma Redemptoris,* by G. P. Palestrina.
4. *Peccata mea,* for five mixed voices, by Orlandus Lassus (1520—1595).
5. *Tui sunt coeli;* Offert. from the third Mass of Christmas, by Rev. M. Hermesdorff.
6. *Ave Regina,* for six male voices, by P. Piel.
7. *Confirma hoc;* Offert. for Pentecost, by C. Greith.
8. *Justorum animae;* Offert. for All Saints', by Rev. Dr. Witt.
9. *De profundis, Ps.;* by Rev. Dr. Proske (1804—1861).
10. *O sacrum convivium,* by Fr. Neckes.
11. *Ave Maria,* by Dr. Franz Liszt.
12. *Haec est dies; Ant. Graduale* for Easter, for eight male voices, by J. Gallus (Haendl), 1550—1591.
13. *Diffusa est gratia; Offert. pro festis virg. mart. et non virg.,* for eight mixed voices, by Rev. M. Haller.

I deem it to be a futile attempt at describing the impressions made upon my mind by enjoying the exquisite beauties created by such music. Again and again they exclaim, in multitudinous voices: *Sursum corda! sursum corda!* One must hear them himself and he will get a foretaste of the joys of heaven that God has promised them that love Him.

After *O sacrum convivium,* for male chorus, by L. Viadana (1565-?), and a *Tantum ergo,* ditto, by Rev. Dr. Witt, the Benediction, imparted with the Blessed Sacrament, closed these highly Catholic devotional exercises of the second day. On Wednesday, July 2, the feast of the Visitation of the B. V. M., d. 2 Cl., was ushered in at 7 o'clock A. M., by a Solemn High Mass, all Gregorian: *Introitus, Graduale, Offertorium* and *Communio; Missa Choralis de Beata M. V.,* sung by the male choirs of St. Joseph, Detroit, and the two choirs of priests and teachers of the Seminaries of St. Francis of Sales, comprising about one hundred voices.

The exquisite rendering of these grand intonations touched the heart beyond description. The magnificence and splendor of the primitive Church rises before the beholder in all her grandeur and sublimity. Its unitive strength and persuasive power, as compared with the brilliant accents of figurative music, is like the primitive ray of light to its spreading out in the sparkling colors of the rainbow.

At 9 o'clock there was Pontifical High Mass in St. John's Cathedral, opening with an *Ecce Sacerdos* at the entrance of the venerable Archbishop and the two Bishops into the sanctuary, Bishop Seidenbusch, O.S.B., being the Celebrant. *Introitus, Graduale* and *Communio* were taken from the *Graduale Romanum,* the Offertory, *Beata est,* by J. Diebold. *Missa, quam bonum,* by J. L. Hassler (1564—1612). After the Gospel, the *Emitte Spiritum,* for five mixed voices by Rev. Dr. Witt, were intoned by the *salva venia* — champion choir—of St. Joseph's, Detroit, whose efforts and sacrifices, in time and money, cannot be too highly extolled, thanks to their zealous pastor, the Rev. J. Friedland.

The English sermon of the day was preached by the Very Rev. J. M. McMullen, D.D., V.G., and Administrator of Chicago Diocese, full of pithy observations on his experiments and experiences with regard to Church music; on his sensational music of former days, and the effects of truly Catholic Church music, especially the Gregorian chant, as introducted and practiced by his excellent choir-master and organist, Mr. Heman Allen, since 1870. The eloquent speaker's remarks were listened to with marked attention, and it must have been very gratifying for the numerous pastors of churches to learn from one of their own, the deleterious effects of Opera music on one hand, and a great revival of Catholic life and devotion on the other, by obeying the voice of the Church and singing the praises of Him who has put up His tabernacle in the midst of us.

Misericordias Domini cantabo in æternum has been, is still, and will ever be the perpetual anthem of the Church militant, following her Divine Bridegroom wherever He deigns to put up His tabernacle among the sons of men, ever renewing and building up and beautifying His mystical body, which is herself.

"Thy kingdom come" is her unvaried acclaim throughout the ecclesiastical year, now in her lyric strains of exultation at His coming, now in her dramatic impressiveness of His Passion and death, and again by her grand epic recitals of His vanquishing the powers of darkness and hell. Oh! the unsurpassing beauty and youthfulness of our Holy Mother, the Church: *Tota pulchra es et macula non est in te.* Indeed, her refulgent rays spread far beyond her pale of grace, imparting beauteousness to and keeping from oblivion even the handiworks of the generations of men. Such were the sentiments and aspirations of this ever memorable Triduum evoked by the utterances of *obedient* and *faithful* children of the Church, banded together in the American St. Cecilia-Society.

Hence it was no wonder that, in acknowledgment of this truly spiritual retreat, the hospitality extended to the members and patrons of the Society knew no bounds.

In the afternoon, on the feast of the Visitation of our Blessed Mother, on extra trains of the North-western Road and in private conveyances a pilgrimage was made to her shrine. At two o'clock about one thousand people, bishops and priests, regular and secular, and the laity, arrived at St. Francis' Station, four miles south of the city of Milwaukee. A procession was forming while the booming of cannon and the ringing of bells reverberated through the woods, welcoming the crowds to the beautiful Chapel of the Visitation of Mary, nestled away in the cooling shades of a lovely grove.

On this lovely spot, consecrated by so many memories of dispensed graces by the Mother of God, the initiatory steps of forming the American St. Caecilian Society were taken six years ago. Hence it was not without deep significance that it should reassemble and offer up its most grateful prayers for the visible protection and blessings of the true founders of the Society.

After having entered the chapel and paid their devotions to the blessed Mother of God, the crowds clustered around this holy shrine, bishops and priests within the inclosure, and the laity scattered through the grove.

All was now silent when the Rev. Father Rainer, Professor of the Salesianum, pronounced the following address of welcome:

MY LORD AND REV. CONFRATRES! — Most esteemed members, patrons and friends of the American St. Cecilia-Society! This morning, on this sacred spot, we, too, celebrated most solemnly the Feast of the Visitation of Mary, the Feast of the patronage of this forest chapel. On this most solemn day of this place, the honor and pleasure were allotted to me to offer my greetings to such a numerous assemblage of members and friends of the American St. Cecilia-Society, and to bid them a heartfelt and joyful welcome. You have come hither after days of strenuous labors, to devote a few hours to recreation and social entertainment. It was certainly a beautiful and laudable thought to initiate these hours of cheerfulness by a visit to this place of devotion, to consecrate them by a visit to her who on this day, as the Scriptures tell us, rose up "to visit her cousin Elizabeth, and on which occasion" the Canticle of Canticles which you so often have chanted forth with vigor and enthusiasm, was composed. Thereby you will vindicate your character as Christian bards on every occasion, and true disciples of a sacred and ecclesiastical art.

Yet your pilgrimage to this place has still another motive, no less beautiful and meet.

One of the Rev. Speakers called on one of those days Milwaukee the birthplace of the Cecilian Society, and justly so; but

with more justice and in a more proper sense may we call this sacred spot the cradle of the Society. For it was on this spot, where the Chapel of the Mother of God stands, that the first idea of founding the Society was conceived, where the first rules were devised, after they had occupied for a long time the heart and mind of a pious and zealous priest of the American Mission.

This man of God was the late Dr. Joseph Salzman, of blessed memory. Though no musician himself, his great and noble soul was pained deeply at beholding the degeneracy of this sacred art and the profanations of so many sanctuaries of God. An American St. Cecilia-Society was to check and oppose them. He called the present meritorious President of our Society to this country to devise ways and means for bringing about a successful reform of Catholic Church music. Most properly this forest chapel is called the cradle of the American St. Cecilia-Society.

And if every man love his home, if every society of men greet with love and reverence the place where it was formed, if the Moslem makes his pilgrimage to Mecca, and there is lost in prayer and worship because it is the birth-place of his prophet and religion, should not every Cecilian's heart greet with love and veneration this beautiful spot of sylvan solitude, where our society put forth its first buds. And truly, the seed which that noble, enthusiastic priest scattered, fell on a good and fertile soil, producing a hundred, aye, a thousand fold.

Who could have believed, six years ago, that so much could be accomplished in America; that in such a brief period we would succeed to wound our adversary, the spirit of worldliness, so deeply, and to gain so many friends for this holy cause?

A glance around me suffices to behold the fruits. I see here the members and friends of our society from all parts of this country, from the shores of the Atlantic to the Territories of the West, from New York, from Missouri, from Ohio, from Minnesota and Dacota.

And who would deny that the blessings of the Almighty rest on this work; but also the blessing and maternal favor of her who put up her shrine in this beloved solitude, visited by pious pilgrims from far and near, to find comfort and help in their manifold concerns and cares of life! To her, our Mother and Queen; to her, supreme patroness and protectress of our society; to her, the noblest and holiest ideal of Christian art, our gratitude and love!

In conclusion, I call now upon the numerous assemblage of singers, before retiring from this spot, to greet their Mother and Patroness by intoning one of her most beautiful canticles: The *Magnificat*. A select choir struck up the strain (Ton. VIII), responded to by a mighty chorus of hundreds of voices.

This was a sublime spectacle, the impressiveness of which would baffle any effort at description.

While the sacred accents of psalmody resounded through the woods, the beloved eye of the Mother of God seemed to smile down from her sanctuary upon the multitude clustering round about and saying: *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*

All moved now to their festive place prepared on the grounds of the Clerical Seminary of St. Francis of Sales, to spend a few hours in innocent sports and amusement. No dissonance marred the beauty of harmony of this truly popular and Catholic manifestation. When the shades of evening were lowering their wings, the joyful crowds returned to the city by rail, or otherwise, impressed with the truth of *Ecce quam bonum habitare fratres in unum;* O how beautiful it is for brethren to live in peace. C. R.

Recensionen.

Orgelwerke von Theodor Kewitsch, Seminar- und Musiklehrer ꝛc. zu Berent in Westpreußen.

1) Erstes Uebungsbuch für Orgelspieler; zweite Auflage; Leipzig bei E. Peters; Preis Mk. 2, 40. Sehr empfehlenswerth für Alle, welche sich zu soliden Orgelspielern heranbilden wollen, aber durch gleichzeitig anderweitige Studien derartig in Anspruch genommen sind, daß an das Durcharbeiten einer großen Orgelschule gar nicht gedacht werden kann." Einige Fertigkeit im Klavierspiel vorausgesetzt, bietet sich hier der nothwendigste Uebungsstoff, namentlich auch für Selbstübung ganz sorgfältig eingerichtet. Als Anhang sind kurze und klare Dreiklangsmodulationen beigefügt. Neben und nach diesem ersten Uebungsbuche kann nach des Verfassers Plan und Absicht gebraucht werden, dessen

2) "Vade mecum" für Orgelspieler; I. Theil bei Greßler in Langensalza; II. und III. Theil bei Handel in Ober-Glogau. Jeder Theil enthält 134 kürzere und längere, leichtere und schwerere Originalcompositionen in allen Tonarten, sehr gediegen und zur Verwendung beim Gottesdienste sehr praktisch.

3) 500 Cadenzen in sämmtlichen Dur- und Moll-Tonhöhen; für die Orgel componirt von A. Zsaßkovsky, Domorganist ꝛc., und Th. Kewitsch; bei Greßler in Langensalza.

Für Talentvolle gute und zur Nachbildung anregend wirkende Muster, für minder Fähige ein Nachschlagebuch für alle Fälle, für Geübte sehr dienlich beim Gottesdienste, um durch fortwährendes Extemporiren sich schließlich nicht ganz auszuspielen und einseitig und langweilig zu werden — wovon selbst der Meister kaum bewahrt bleibt, wenn er immer nur „sich selbst" spielt.

4) 30 kleine Orgelstücke in den alten Tonarten (über kirchliche Volksmelodien). Op. 33.

Die Harmonisirung einzelner Melodien — und das sind diese Orgelstücke — ist stellenweise rhythmisch steif und nach meiner vollsten Ueberzeugung in vielen Nummern nicht in den alten Tonarten; so ist z. B. No. 8 ein Satz in *e* moll, in dem das Charakteristische von Dorisch höchstens an 1 oder 2 Stellen modulationsweise sich zeigt! die alten Tonarten verlangen entschieden Diatonik, um klar und wirksam zu sein!

5) 36 größere Orgelstücke, Vor- und Nachspiele, Fantasien, Fugen, Trios ꝛc. von Stehle, Diebold, Dreßler ꝛc. 2 Hefte, à Mk. 1, 80.

Der Verfasser bezeichnet dieses Heft als den „Culminationspunkt," bis zu welchem hinauf er den Orgelspieler geleitet haben möchte. Ich verweise auf die bereits erschienene Empfehlung in No. 3 der Cäcilia 1878.

Sämmtliche Orgelwerke bilden brauchbares Material zur Verwendung beim Gottesdienste und eine „praktische Orgelschule", und ich stehe deßhalb nicht an dieselben sehr zu empfehlen.

J. Singenberger, Prof.

Im Verlage von A. Coppenrath in Regensburg soeben erschienen:

"*Requiem*" für Tenor, I. und II. Baß mit Begleitung der Orgel, componirt von Fr. Riegel.

Ich kenne kein besseres Requiem für Männerstimmen und Orgel, als vorliegendes. Fast durchaus polyphon gehalten, muß es von Organist und Sängern gut studirt werden, um zu voller Geltung zu kommen; einige Tempoangaben mögen dem Dirigenten willkommene, wenn auch nicht untrügliche Winke sein, während die Dynamik ganz dem sorgfältigen Studium, — dem Verständniß des Dirigenten anheim gestellt ist; die Behandlung der Gesangesstimmen sowie des Orgelsatzes ist ausgezeichnet; die Grundlage des Ganzen bildet die gregor. Choralmelodie, — und so soll es sein! Das Graduale sowie einzelne Verse des Libera fehlen und müssen choraliter eingelegt werden. Für das *Dies irae* würde ich die gregorianische Choralmelodie, — in ihrer diatonischen Reinheit und ohne Takt, — als entsprechender und wirksamer, der hier gegebenen Behandlungsweise vorziehen. Bestens empfohlen.

J. Singenberger, Prof.

Vereinsgaben pro 1879.

Ich verweise diesbezüglich auf No. 7 der „Cäcilia," p. 97. Man beeile sich zu bestellen! Im Verzeichnisse ist No. 21 ganz zu streichen, da Bestellungen nicht effectuirt werden können. Statt dessen füge man als No. 73, der Liste der Vereinsgaben bei: Witt, 4 Stimmen zu dessen Messe in hon. S. Francisci op. VIII*b*. (für gemischten Chor.)

J. Singenberger, Präf.

Den verehrlichen Subscribenten der Gesammtausgabe von Palästrina's Werken

diene zur Nachricht, daß ihre Zahl auf 226 gestiegen ist, und daß deßhalb die Firma Breitkopf und Härtel definitiv beschlossen hat, das Werk schon nach 12 Jahren zu vollenden.

Die bisherigen und sämmtliche bei dem Unterzeichneten sich meldenden Abonnenten können die bereits erschienenen 6 Bände im

Laufe von 3 Jahren oder auf einmal ($3.50 pro Band) bezahlen; der eben vollendete 7., sowie der heuer noch zu edirende 8. Band werden portofrei gegen Einsendung von $3.50 pro Band an die Subscribenten versandt.

Diese Ankündigung dient zugleich als Nachricht, daß die Gesammtausgabe der Werke Paläſtrina's „zu Stande gekommen" ist, und als Einladung für die bisher noch säumigen Verehrer Paläſtrina's, **eifrig zu subscribiren, da nach Vollendung des 10. Bandes** (vom Jahre 1881 ab) die **Subscription geschlossen,** und jeder Band nur mehr für $5.00 statt $3.50 abgegeben werden wird.

Regensburg, den 10. Juli 1879.

J. Singenberger, Prof.

Verschiedenes.

1) In nächster Zeit veröffentlicht P. Joseph Mohr, S.J. eine Ausgabe seiner „Cäcilia" in englischer Sprache; die lateinischen Gesänge bleiben wie in der deutschen Ausgabe; anstatt der deutschen Lieder aber kommen solche mit englischen Texten. Mehrere hervorragende Jesuitenpatres in England sind derzeit mit der Redaction des englischen Textes beschäftigt.

2) Von Paläſtrina's Werken (cf. Cäcilia 1879 p. 15) ist soeben der VII. Band erschienen. Wer noch subscribiren will ($3.50 pro Band, jedes Jahr von nun an 2 Bände), melde sich bei J. Singenberger, mit genauer Angabe, ob auch die bereits erschienenen 7 Bände gewünscht werden.

3) Die in No. 8. p. 126 empfohlene Jubiläumsmesse von G. E. Stehle, im Verlage von Benziger Bros., kostet 95 Cents.

4) Dr. Franz Liszt hat an die Direction des Wiener Cäcilien-Vereines hundert Gulden zu einem Grab-Denkmal für Dr. A. W. Ambros (cf. Caecilia 1879 p. 105) eingesandt.

5) Rev. A. Lammel wurde zum Dirigent des liturgischen Gesanges (Sanctuary Choir) an der neuen Kathedrale in New York ernannt. Vorderhand wird sich der neue Chor aus Knaben vom Orphan House rekrutiren.

6) Folgende Adreßveränderungen resp. Anstellungen von Lehrern und Organisten aus dem Lehrerseminar in St. Francis sind mir soweit bekannt:

Mr. M. Becker von Kenosha ist Lehrer und Organist an der Kathedrale in Leavenworth, Kas.

Mr. W. Wolf an der St. Josephskirche in Monroeville, O.

Mr. J. Bauer an der St. Francis of Sales Church in St. Louis, Mo.

Mr. R. Flasch, an der St. Andrew's Church, Richmond, Ind.

Mr. R. Gruber in Sheldon, Allen Co., Ind.

Mr. Sommer, an der Taubstummenanstalt in St. Francis, Wisc.

7) Am 4., 5. und 6. August fand in Regensburg die I. Diözesan-Generalversammlung des Cäcilienvereins statt; Besucher aus Deutschland, England, Holland, Irland fanden sich in großer Anzahl ein.

Ziffernmusikalien

Gesangschule, Singübungen und Lieder für Kinder, verschiedene Messen, Offertorien, Motetten, Hymnen, Litaneien, Lieder — zu sehr billigem Preise, werden demnächst bei Unterzeichnetem zu kaufen sein.

J. Singenberger, Prof.

Ein sehr fähiger, junger Lehrer und Organist,

in Choral, Liturgie, Gesang, Orgel ꝛc. gut bewandert, sucht schnellstens eine Stelle. Näheres bei

J. Singenberger, Prof.

Catalogue of Society Members.

3062. Rev. J. Bauhaus, S.J. Florissant, Mo.
3063. Rev. P. Eberle, O.S.B. Ferdinand.

Quittungen des Schatzmeisters.

Rev. Skorcik, Bay City, $1.60; Ursuline Nuns, Litchfield, $2.20; N. Neuhausel, Toledo, $3.30; Fr. Pustet, Cincinnati, $2.00; Rev. J. Locher, Mt. Sterling, $1.60; Rev. A. Breinlinger, Evansville, $3.20.

E. Steinbach, L. B. 3627, New York.

☛ Musikalische Novität. ☚

Eduard Stehle, op. 43,

Legende der heiligen Caecilia,

nach einer Dichtung von **W. Engelmann** componirt für Soli und Chöre mit Pianobegleitung,

Partitur und Stimmen $2.60.

Vorräthig bei **Fr. Pustet,** New-York und Cincinnati.

Odenbrett & Abler,

Orgel-Bauer,

100 REED STREET,

MILWAUKEE, Wisc.

STEEL VIOLIN STRINGS—Best for tone and durability. 12 ass't E, A & D, mailed for 50c. J. HOLCOMB, P. M., Mallet Creek, Ohio.

Gesang-Büchlein

für katholische Kinder,

in den

Vereinigten Staaten Amerika's,

Herausgegeben von

J. Singenberger, Musik-Professor.

Mit 85 deutschen und 43 englischen ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern, 18mo, gebunden,

25 Cents, postfrei.

Günstigste Bedingungen zur Einführung.

"Caecilia"

für 1877 und 1878,

complet brochirt, nebst Musikbeilagen in einem Band gebunden

$2.20.

Einzelne Nummern sind nicht mehr zu haben.

FR. PUSTET, New York und Cincinnati.

NEW REAL CHURCH MUSIC,

Published by FR. PUSTET, Printer to the Holy See and S. Congregation of Rites.

NEW YORK, Letter Box 3627. **CINCINNATI, 204 Vine Street.**

MANUAL OF SACRED CHANT

Containing the Ordinary of the Mass, the Psalms and Hymns of Vespers for the entire year, and Compline,

ccording the Official Edition of the S. Congregation of Rites, together with a collection of Latin Hymns and Prayers suitable for different devotion

By Rev. JOSEPH MOHR, S. J.

PERMISSU SUPERIORUM.

24mo, 708 Pages.—Price in full Cloth, $1.00. Extra Price made for Introduction.

CANTIONES SACRAE.

A Collection of Hymns and devotional Chants for the different seasons of the year, the Feast of our Lord, of the Blessed Virgin, of the Saints, Low Masses, etc.

Arranged for FOUR MIXED VOICES.

By Rev. JOSEPH MOHR, S. J.

With the Approbation of his Superiors.

12mo, 432 Pages. Price, full bound, $1.25.

MANUEL DE CHANT.

Content l'ordinaire de la messe, les psaumes et hymnes des vêpres de toute l'année et les complies d'après l'édition officielle de la sacrée Congrégation des Rites, publiée par l'ordre et sous les auspices de La Sainteté Pie IX.

Suivi d'un recueil des cantiques latins et des prières pour les offices divins,

PAR

Le P. JOS. MOHR, S.J.

24mo, 720 pages. Price, well bound, $1.00. Extra price made for Introduction.

CANTIONES SACRAE.

Recueil d'hymnes et des chants religieux pour les divers temps de l'année les fetes de notre Seigneur, de la S. Vierge et des Saints, les Messes, Basses, etc.,

ARRANGÈS POUR QUATRE VOIX INÉGALES,

avec accompagnement d'orgue ad libitum, par

Le P. JOS. MOHR, S.J.

12mo, 460 pages. Well bound, $1.25.

MANUALE CANTORUM

Auszug aus den officiellen Choralbüchern Roms, nebst 170 lateinischen Kirchenliedern,

von JOSEPH MOHR.

24mo, 708 Seiten. Gebunden 1 Dollar.

CANTIONES SACRAE.

Sammlung lateinischer Kirchen-Gesänge für gemischten Chor, bearbeitet von **Joseph Mohr.**

8vo, 440 Seiten, solid gebunden $1.25.

Anleitung zur kirchlichen Psalmodie nebst den in der **Vesper vorkommenden Psalmen** zur Erleichterung der Psalmodie mit Ziffern versehen von **Joseph Mohr.**

8vo, broschirt, 25 Cents.

Laudes Vespertinae sive Cantus Diversi,

EXCERPTI EX ANTIPHONARIO, GRADUALI ET RITUALI ROMANUM,

QUAE CURAVIT SACR. RITUUM CONGREGATIO.

Red and black print, 100 pages, bound 60 cents.

Cantus in honorem SS. Cordis et Nominis Jesu

et Purissimi Cordis B. MARIAE VIRGINIS.

Gesänge zu Ehren des

Göttlichen Herzens Jesu und des Heiligen Herzens Mariä.

Gesammelt und herausgegeben von

J. Singenberger.

Partitur in Quartformat, gebunden.....$1.60 Vier Singstimmen zusammen.....$1.30

„Eine sehr werthvolle Sammlung, sowohl was den Text als was die musikalische Behandlung desselben anbelangt. Unter 67 Nummern enthalten 25 liturgische Texte, 29 außerliturgische in deutscher, und 13 in lateinischer Sprache. Für Männerchöre erscheinen 13, für gemischte Stimmen 54 Gesänge verzeichnet.—Wie das Vorwort bemerkt, wird Jeder in dieser Sammlung etwas seinen Kräften Entsprechendes finden, vom Allereinfachsten bis zum Complicirten. Ich bin auch der festen Ueberzeugung, daß durch diese Gesänge bei guter Wiedergabe die katholische Andacht zu den heiligsten Herzen Jesu und Mariä sehr gehoben und belebt werden könne, und daß diese Collection sich als eine höchst schätzenswerthe Bereicherung der kirchenmusikalischen Literatur erweise."—Jg. Traumihler.

Laudes eucharisticae seu Cantus sacri cultui SS. Sacramenti.

tam in expositionibus quam in processionibus servientes quos ad 4, 5 et 6 voces. comp. **Mich. Haller.**

Partitur 75 Cents. Set Stimmen 20 Cents.

Acht Motetten für zwei bis acht Stimmen und Orgel.

Componirt von **Carl Santner,**

Stifts-Chordirector zu St. Peter in Salzburg.

Inhalt:

Hymnus in tempore Passionis.
Hymnus in festis B. M. V.
Graduale in festo Corp. Christi.
Offertorium in festo Corp. Christi.
Graduale in festo omn. Sanctorum.
Offertorium in festo omn. Sanctorum.
Offertorium in die Nativ. Domini ad III. Missam.
Affectus S. Ignatii.

Nur in Partitur. Preis.....50 Cents.

XVIII MOTETTA ad III, IV et VIII voces

COMPOSITA A

MICHAELE HALLER.

Opus 15.

Preis der Partitur.....60 Cents. Preis der Stimmen.....25 Cents.

Dasselbe hat folgenden Inhalt:

1. "Gloria in excelsis." Motettum pro festo Nativ. Domini. 4 voc. —2. "Laetentur coeli." Offertorium pro festo Nativ. Domini (in I. Missa). 4 voc.—3. "Reges Tharsis." Offertorium pro festo Epiphaniæ Domini. 4 voc.—4. "Terra tremuit." Offertorium (*a*) pro festo Resurrectionis Domini. 4 voc.—5. "Terra tremuit." Offertorium (*b*) pro festo Resurrectionis Domini. 4 voc.—6. "Ascendit Deus." Offertorium pro festo Ascensionis Domini. 4 voc.—7. "Confirma hoc." Offertorium pro festo Pentecostes. 4 voc.—8. "Benedictus sit." Offertorium pro festo Trinitatis. 4 voc.—9. "Tu es Petrus." Motettum pro festis Principis Apostolorum. 4 voc.—10. "Inveni David." Offertorium pro festis Mart. et Conf. Pontif 4 voc.—11. "Justus ut palma." Offertorium pro festis Doctorum 4 voc.—12. "In virtute tua." Offertorinm pro festis Conf. non Pont 4 voc.—13. "Desiderium." Offertorium pro festis Abbatum. 3 voc —14. "Afferentur regi." Offertorium pro festis Virg. et Mart.—15. "Filiæ regum." Offertorium pro festis Virg. tantum. 4 voc.—16. "Diffusa est gratia." Offertorium pro festis Virg. Mart. et non Virg. 8 voc.—17. "Veni sponsa Christi."—Motettum pro festis Virg. 4 voc.—18. "Domine Deus." Offertorium pro festo Anniv. Dedic. 4 voc.

SCHALLER, FERD. ***Missa "ad dulcissimum Cor Jesu"*** super cantum planum in festis solemnibus 3 vocum parium comitante Organo. Op. VIII. Partitura, 45 cents. Voces, 15 cents.

STEHLE, J. G. E. Missa ad dulcissimum Cor Jesu.

Messe zu Ehren des heiligen Herzens Jesu,

für Sopran, Alt und Baß (Tenor ad libitum).

Partitur.....95 Cents. Set Singstimmen.....35 Cents.